

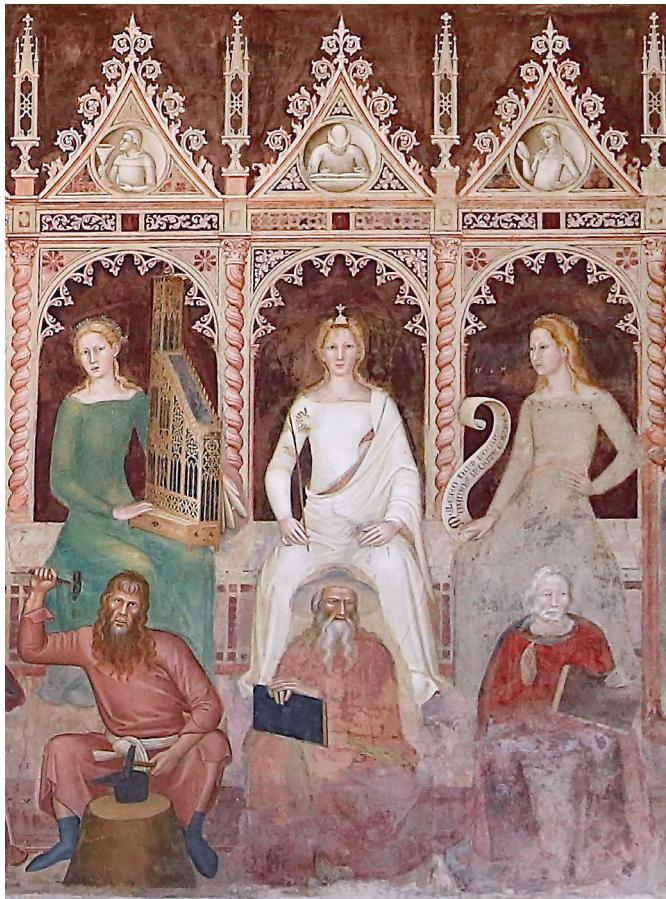


“Cantasi come”

*L'eco dell'Ars nova nelle laude imitative
dei secoli XIV e XV*

Studio ed edizione dei testi a cura di Thomas Persico

Prefazione di Francesco Zimei



Collana Studi e Ricerche 186

Poetica

“Cantasi come”

*L'eco dell'Ars nova nelle laude imitative
dei secoli XIV e XV*

Studio ed edizione dei testi a cura di Thomas Persico

Prefazione di Francesco Zimei



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2025

Founded by PRIN 2022 “Minor Italian poets of the XIVth century. A reconsideration of the historiographical canon by means of new editions, commentaries, archival research” - prot. 2022X78ZKL
- CUP B53D23023250006.



Founded by the European Union (Horizon Programme for Research and Innovation 2021-2027, ERC Advanced Grant The Italian Lauda: Disseminating Poetry and Concepts Through Melody (12th-16th centuries), acronym LAUDARE, project no. 101054750). Views and opinions expressed are however those of the author only and do not necessarily reflect those of the European Union or the European Research Council. Neither the European Union nor the granting authority can be held responsible for them.

Copyright © 2025

Sapienza Università Editrice
Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it
editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420
Registry of Communication Workers registration n. 11420

ISBN 978-88-9377-437-6

DOI 10.13133/9788893774376

Pubblicato nel mese di dicembre 2025 | *Published in December 2025*



Opera diffusa in modalità *open access* e distribuita con licenza
Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere
derivate 4.0 Internazionale (CC BY-NC-ND 4.0)

Work published in open access form and licensed under Creative Commons Attribution – NonCommercial – NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Impaginazione a cura di | *Layout by:* Thomas Persico

In copertina | *Cover image:* Andrea di Bonaiuto, Cappellone degli Spagnoli, Firenze, 1365-1367, particolare della parete sinistra (Trionfo di San Tommaso d'Aquino): *la Musica, la Dialettica e la Retorica*. Con l'autorizzazione dei Civici Musei Fiorentini.

Sommario

Prefazione	
Francesco Zimei	9
Introduzione	13
I. CONTESTO, REPERTORIO, ESECUZIONE	
1. Laude “cantasi come” su melodie dell’Ars nova	
1.1. Il canto	19
1.2. Laude “cantasi come”	
1.2.1. Definizione e contesto	22
1.2.2. Le rubriche	24
2. Il repertorio e l’esecuzione	
2.1. Gli autori e i testi	31
2.2. <i>Kontrafaktur</i> : dal profano al sacro	39
2.2. Imitazione metrica e rapporto con le fonti	41
2.4. Versi (apparentemente) eccedenti	43
2.5. Forme strofiche	52
2.6. Nota sulla lingua e criteri di edizione	
2.6.1. Contesto linguistico	54
2.6.2. Criteri di edizione	57
II. EDIZIONE DEI TESTI	
1. <i>Altro che tte non voglio amar giamai</i>	79
2. <i>Amar non vo’ te, mondo pien di guai</i>	84
3. <i>Ami ciascun cristian con pura fede</i>	91
4. <i>Apresso al volto chiaro</i>	93
5. <i>Batista da Dio amato</i>	95
6. <i>Bendett’ è colui il qual si spoglia</i>	100

7. Chi ama, in verità, prima hodia sé	102
8. Ciascun che· rregno di Gesù disia	104
9. Ciascun fedel cristian co riverenza	106
10. Colla mente, col cor, peccator fiso	109
11. Come sè da laudar, più ch'altrui assai	112
12. Con sicurtà ritorna, o peccatore	115
13. Creato fusti, o vergine Maria	117
14. Deh, Vergine sovente	119
15. Dolze Signor, doh, don' all'alma pace	123
16. Donna, s'i' sson partito	125
17. El cor mi si divide	127
18. Laudian Gesù piatoso, in cui si truova	129
19. Merzé con gran piatà	132
20. Merzé ti chiamo, Vergine Maria	135
21. Nel mezzo a duo ladron post'una stella	137
22. Non creder alma che lla dolze fiamma	139
23. Nostra avocata sè, e sempre fosti	141
24. O dolce Dio, pe-lla tua Madre pura	144
25. O falso amore, privato di pace	147
26. O Gesù Cristo padre, mio signore	149
27. O huom fatto da Dio, perché mal fai	152
28. O peccatore perché	154
29. O sacra stella, Virgin umile e pia	157
30. O Signor Iesù, i' ti vo cercando	160
31. O Vergine Maria	163
32. Ogni òmo con pura fé	167
33. Omne incredulità oggie si parte	171
34. Or ché non piangi, o misero peccatore	174
35. Per l'allegreza del nostro Signore	176
36. Per l'umiltà, Maria, che 'n te trovai	180
37. Per verità portare al mondo nacque	183
38. Po' che da morte nesun si ripara	184
39. Preghiam Gesù con lieta cera	185
40. Preghian la dolce vergine Maria	191
41. Se tu l'iniquità osservarai	193
42. Se vuoi saper qual è el ver amore	196
43. Sempre laudata e benedetta sia	198
44. Signore, merzé ti chieggio	200
45. Sotto v'ò posto questa compagnia	203

46. <i>Tutta gioiosa Cristo va chiamando</i>	205
47. <i>Tutta smarrita sì va amirando</i>	208
48. <i>Vita, chi t'ama in croce morto stia</i>	211
APPENDICE. Altre laude “cantasi come” citate nella prima parte	
A.1. <i>Ancella preziosa di Dio padre</i>	213
A.2. <i>Da cciel mandato a ssalutar Maria</i>	216
A.3. <i>A una vergine pulcra, con diletto</i>	219
Prospetto delle sigle. Manoscritti e stampe antiche	223
Bibliografia	229
Indice dei nomi e dei toponimi	257
Indice dei manoscritti	263

Prefazione

Francesco Zimei

(Università di Trento, p.i. ERC AdG “LAUDARE”)

Nella sua ampia casistica di formule e grafie l’esperienza dei “cantasi come”, dichiarata in rubrica da varie fonti laudistiche di contenuto strettamente letterario per indicare la veste melodica dei componimenti che tramandano, riesce a cumulare molte delle funzioni assolte dalla musica nel rapporto biunivoco con la poesia.

Oltre a corredare un testo delle effettive modalità d’intonazione, quest’espeditivo permette infatti da un lato di tracciarne le possibili ascendenze sino a restituire l’opera a quel sistema di creatività ‘circolare’, altrimenti inafferrabile, entro il quale buona parte dell’espres-sione in versi ha gravitato ben oltre i limiti operativi e temporali generalmente supposti; dall’altro di far luce sul carattere squisitamente orale di fenomeni intermediali in cui il canto metteva a frutto una delle sue virtù peculiari: quella di agevolare gli ascoltatori nel ricordo delle parole. E sebbene oggi la lauda sia fatalmente considerata – salvo rare eccezioni – un sottoprodotto della lirica d’arte, non si può escludere che nel ricorso ad analoghi meccanismi di trasmissione anche versi di provenienza più illustre si siano giovati d’una latente *contrafactio* quale strumento generatore di poesia.

Nell’attesa che il progresso degli studi possa un giorno chiarire l’incidenza di certe dinamiche sinora messe in ombra da una visione totalizzante del ruolo esercitato dalla scrittura, il volume di Thomas Persico che ho qui il piacere d’introdurre dedica meritoria attenzione a una quota ancor più negletta del repertorio spirituale in volgare, offrendo l’edizione di tutte le rime mutuate da modelli profani tre-quattrocenteschi dei quali si conserva la melodia. In altre parole, la faccia nascosta della luna.

Si tratta di quarantasette ballate e tre madrigali di area prevalentemente fiorentina, esemplati su una produzione d'autore (facente capo, fra gli altri, a Francesco Petrarca, Franco Sacchetti, Antonio Pucci, Niccolò Soldanieri, Zaccara da Teramo, Leonardo Giustinian per i testi e a Iacopo da Bologna, Giovanni da Cascia, Niccolò del Preposto, Francesco Landini, Andrea dei Servi, Johannes Ciconia per le melodie) la quale, per il successo dimostrato dal riuso che se n'è fatto, costituisce un campionario ideale del gusto poetico-musicale in voga all'epoca sul piano della ricezione popolare.

Ad accrescere il pregio dell'iniziativa ogni opera viene presentata sia nella versione originale che in quella travestita, anche se i materiali ‘succedanei’, già per il fatto di esistere – e in quale numero di attestazioni! –, certificano la fortuna d'una tradizione declinatasi “per li rami” anche in chiave devozionale a misura e consumo di un'*audience* evidentemente nutrita, e – più a monte – di un'intera civiltà affinatasi nel canto. Il nesso intertestuale fra modelli e rifacimenti – concepiti spesso con scoperte finalità imitative – prova oltretutto che il periodo cosiddetto dell'Ars nova non cessò attorno al 1415 come comunemente si crede, visto che su ambo i versanti – secolare e religioso – queste opere furono oggetto di *performance* almeno fino agli albori del sedicesimo secolo.

Nella presente edizione, comprensiva anche delle novità e concordanze che stanno emergendo – nell'ambito del progetto ERC che dirigo – dall'identificazione *in-progress* dei frammenti che componevano lo smembrato codice riminese di San Gaudenzo, lo studioso esamina ogni aspetto ecdotico utile al rilievo dei calchi metrici e semantici che costellano le varie stesure, analizzandone il contesto e le particolari soluzioni espressive.

Coglie in tal senso nel segno il suo badare alla «*divisio* interna del verso, intesa come disposizione ritmica della materia», poiché ci sono contegni redazionali in grado di riflettere nella distribuzione di un testo quel «margine di variabilità» legato alla singola «esecuzione»: si pensi ai versi eccedenti caratterizzati dalla presenza in cesura di sillabe atone, oppure alla spontanea ‘riformattazione’ delle strofe di ballata suddivise – dalla metà del Quattrocento in poi – in unità minori a causa della semplificazione della melodia che le accompagnava, privata della *secunda pars* sì da aprire la strada a una sostanziale mutazione di genere.

È senz'altro gratificante, per chi da tanti anni si occupa di laude, notare come la materia e le sue insidie siano affrontate da Persico con una dimestichezza esemplare, maturata probabilmente anche alla luce del suo *background* da organista: ma è l'eccezione che conferma la regola. Malgrado musica e poesia abbiano condiviso per secoli gli stessi spazi metrico-formali, denotando una naturale (e funzionale) tendenza a interagire, la progressiva specializzazione del sapere ha ormai sortito – specie in ambito accademico – approcci sempre più paralleli e compartmentati, col risultato di separare il fenomeno dalla realtà storica.

Di qui l'anelito, anche attraverso l'esempio di lavori quali "Cantasi come": *l'eco dell'Ars nova nelle laude imitative dei secoli XIV e XV*, che gli esegeti dell'una e dell'altra disciplina escano un giorno in massa dalle rispettive torri d'avorio e lavorino insieme per rendere all'antica simbiosi la sua portata unitaria.

Introduzione

Thomas Persico

Il repertorio laudistico “cantasi come” è un interessante laboratorio di sperimentazione poetica e musicale: la ripresa di una melodia profana preesistente è spesso accompagnata da un procedimento più o meno accurato di imitazione metrica, che può riguardare i soli caratteri generali o approfondire particolari aspetti formali o lessicali (vocaboli, espressioni, parole in rima o intere porzioni di verso). Il campo d’indagine è limitato, per scelta e per necessità, alle sole laude musicate su melodie arsnoviste delle quali pervengano l’intonazione musicale e almeno un testimone devozionale rubricato che provi tangibilmente il riuso melodico-metrico.

Si tratta di un repertorio religioso d’uso, per natura flessibile, duttile e influenzato da pratiche orali e performative, di cui giungono incipitari (dagli *Inizii* del Teneroni con le *Giunte* dei Frati fino all’ampia – anche se necessariamente incompleta – banca dati di Wilson), cataloghi, alcuni studi di filologia e musicologia (tra cui si annoverano, in particolar modo per il metodo, saggi di Cattin, Del Popolo, Gozzi, Luisi, Varanini, Ziino, Zimei). Facendo tesoro dei dati disponibili, una capillare indagine sui codici pervenuti e finora reperibili ha permesso di ampliare il testimoniale e di fornire un prospetto quanto possibile completo della tradizione manoscritta del *corpus* isolato. Tale approssimazione è, purtroppo, ineludibile: nonostante l’ampia escursione svolta anche nell’ambito del progetto *Laudare* diretto da Francesco Zimei,¹ i repertori religiosi e per musica sono estremamente ‘fluidi’, con confini non sempre netti, spesso trasmessi non in sillogi organiche e,

¹ ERC AdG *Laudare. The Italian Lauda: Disseminating Poetry and Concepts Through Melody (12th-16th Centuries)*, con sede presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Trento.

in base alla destinazione, rimodellati in base alle necessità d’uso o d’esecuzione.

Questo studio si articola in due sezioni principali: una parte introduttiva sulle pratiche “cantasi come”, sui testimoni rintracciati e sulle peculiarità stilistiche e formali dei testi; una seconda parte con l’edizione criticamente stabilita delle laude, per la maggior parte inedite, seguita dalla tavola delle segnature antiche e delle abbreviazioni bibliografiche. Facendo appello al principio secondo cui “ogni testo ha il suo problema critico, ogni problema ha la sua soluzione”,² l’edizione tiene fede alle modalità di trasmissione di ciascuna lauda: prima di fornirne il testo, si dà notizia dello stile, della storia, dei testimoni noti. Ogni composizione è corredata di un cappello introduttivo sul contesto e sul rapporto con la fonte profana; seguono un apparato critico e una fascia di commento, in calce alla pagina, per puntualizzazioni semantiche o parafrastiche.³

In questo caso, in particolare, il lavoro che qui si presenta è un punto di partenza, più che un punto d’arrivo: la maggior parte dei testi è inedita e per buona parte priva di una bibliografia critica di riferimento; queste pagine potranno quindi essere aggiornate, ampliate o implementate con l’emergere di nuove testimonianze.

L’indagine è stata svolta, in vari tempi, dalla metà del 2016 alla metà del 2025, in Biblioteche, Istituzioni di cultura e Accademie. Molte sono le persone che meriterebbero un ringraziamento; mi sia concesso ricordare almeno i nomi di coloro che, più di altri, hanno contribuito a questo volume: anzitutto Concetto Del Popolo per le pazienti letture; i compagni ‘laudesi’ Francesco Zimei – che ringrazio anche per la Prefazione –, Marco Gozzi e Matteo Leonardi, con il gruppo tridentino *Laudare. The Italian Lauda: Disseminating Poetry and Concepts Through Melody (12th-16th centuries)*; Raul Calzoni, Marco Sirtori (di cui sempre vivo è il ricordo), Luca Bani, Angela Locatelli e i compagni di studi Attilio Cicchella, Matteo Grassano e Cristina Cappelletti, per le numerose discussioni su temi e metodi. Grazie inoltre a Donato Pirovano, Rino Caputo (per molti anni Presidente del Centro studi sull’Ars nova

² Così Michele Barbi 1938, p. X, ricordando gli insegnamenti di Pio Rajna.

³ Il testo delle fonti arsnoviste è citato facendo ricorso alle più recenti edizioni disponibili: quando già disponibili, i testi curati dal gruppo *European Ars Nova* diretto da Maria Sofia Lannutti (compresa la banca dati ANT), altrove, in attesa di nuova e annunciata edizione, Corsi, *Poesie musicali* o altre fonti, di cui si rende conto nelle rispettive introduzioni.

italiana di Certaldo), Maria Sofia Lannutti e Agostino Ziino, che hanno motivato la nascita di questi interessi e ne hanno visti, in modi diversi, gli sviluppi. Vivamente grato sono a Marco Grimaldi – con cui condivido anche l'interesse per la poesia musicale del Medioevo – e a Lorenzo Geri per aver accolto questo volume in questa Collana.

Ringrazio inoltre i bibliotecari che mi hanno a più riprese assistito presso le diverse Istituzioni di conservazione italiane e straniere, fra cui in modo particolare Umberto D'Angelo (già Direttore della Biblioteca Angelica di Roma), Rossella Giovannetti (Biblioteca Riccardiana), Eugenia Antonucci (Biblioteca Medicea Laurenziana), Michela Cermignara (Biblioteca Nazionale di Napoli). Il contributo di ciascuno, unitamente ai molti con cui ho avuto modo di discutere e confrontarmi in questi anni, è stato fondamentale per questo lavoro.

Ad Alice e al piccolo Lorenzo.

PARTE I

CONTESTO, REPERTORIO, ESECUZIONE

1. Laude “cantasi come” su melodie trecentesche dell’Ars nova

1.1. Il canto

Per la poesia trecentesca e quattrocentesca, gravata spesso dalla penuria di testimonianze manoscritte capaci di provare il dinamico rapporto tra verso ed esecuzione, l’applicazione di un metodo d’indagine focalizzato sulle ricadute della *performance* in repertori per musica prossimi ai confini della produzione “canonica” può portare a risultati interessanti, anche in contesti con scarsa tradizione dotata di notazione musicale.¹

Il fatto che il poeta prevedesse anche la possibilità di intonazione è dato per assodato. Dante, per primo, se ne occupa nel secondo libro del *De vulgari eloquentia*:

II, 4 2: “[Poesis] nichil aliud est quam fictio rhetorica musicaque poita”.
II, 8 4: “Cantio dupliciter accipi potest: uno modo secundum quod fabricatur ab autore suo, et sic est actio [...]; alio modo secundum quod fabricata profertur vel ab autore vel ab alio quicunque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non: et sic est passio”.

II, 11 2: “Dicimus ergo quod omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est. Sed in modis diversificari videntur”.

Si tratta di luoghi particolarmente discussi, che però chiariscono il rapporto tra la composizione dei versi (*actio*) e la loro esecuzione (*passio*), letta o cantata, “cum soni modulatione sive non”.² La *cantio*, per Dante da intendere sia come forma specifica, sia come più ampia

¹ Ne traccia indirettamente ma accuratamente i confini di metodo Zimei 2019, pp. 5-22 (la citazione deriva da p. 5), ma vd. anche Zimei 2024, pp. 31-50.

² Vd. Lannutti 2000, pp. 1-38, Lannutti 2011, pp. 57-58, e Camboni 2017, pp. 195-201.

famiglia di testi redatti “vulgariter et regulariter”,³ è una costruzione di parole armonizzate frutto di unione tra retorica e proporzione musicale. L'esito è una struttura ritmicamente ponderata, ricca e variabile nello stile, che si attualizza nella *passio*, primariamente nell'esecuzione letta o cantata (dove “oda” è “una specie ben definita di *modulatio*”).⁴

Il rapporto tra le due testualità, quella poetica e quella musicale, non sempre è univoco e di facile definizione,⁵ ma varia a seconda delle destinazioni, del pubblico, del tipo di testo, del suo stile, dell'autore. A una *actio* ordinata per essere compatibile con una melodia – reale o potenziale –, possono cioè corrispondere diverse modalità di *passio*, dalla lettura e dalla recitazione decantata su moduli più o meno fissi trasmessi oralmente, fino alle articolate costruzioni melodiche trasmesse dalle prime grandi sillogi di musica arsnovista italiana.

Per quanto sia effettivamente possibile proporre una categoria sulla base della destinazione d'uso, del pubblico e dello stile, è utile distinguere tra poesia narrativa, scritta sostanzialmente in terza, sesta, ottava rima da *decantare*, e poesia ‘canonica’, con tutte le sue declinazioni stilistiche e formali, destinata potenzialmente al canto.⁶ Come segnala Marco Grimaldi in un contributo dedicato al significato di ‘poesia lirica’ poi aggiornato in un recentissimo volume,⁷ trattatisti e commentatori definiscono il canone sulla base della *varietas carminum* di tradizione isidoriana,⁸ quasi a distinguere una poesia che può far uso di forme variabili, da una poesia fatta per informare, costruita su sistemi versificatori o ‘strofici’ di tipo narrativo e spesso modulari, soprattutto

³ *D.v.e.* II, 8 6: “Tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus et omnia cuiuscunque modi verba sunt armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus”, per cui vd. Contini 1976, p. 124.

⁴ Trago la citazione da Paganuzzi 1968, pp. 79-88.

⁵ Lo ricordano, in un ricco articolo dedicato alle forme della ballata nei testi dell'Ars nova, Calvia-Lannutti 2019, pp. 189-214.

⁶ Vd. Persico 2014, pp. 8-11.

⁷ Grimaldi 2014, pp. 151-210, e Grimaldi 2024, pp. 7-30.

⁸ Tra i molti testi presi in esame da Grimaldi 2014, pp. 165-175, si menzionano qui l'*Esposizione* di Nicholas Trivet sull'*Hercules furens* di Seneca: “Scribit enim Seneca tragedias variatis metris, quod est proprium poetarum liricorum” (vd. Nicholas Trivet, *Expositio Herculis*, I 2); il *De versibus faciendis* attribuito a un certo *magister* Tebaldo, senese: “Lyrica carmina dicuntur quae ex multa varietate metrorum constant” (vd. Mari 1901, pp. 43-44); le *Esposizioni* sulla *Commedia* di Guido da Pisa: “Et dicuntur lirici *apo tu lirin* greco [da Isidoro di Siviglia], id est a varietate carminum; unde et lira dicta que habet varias cordas” (Guido da Pisa, *Expositiones* I, p. 243).

in ambito più popolare.⁹ Se, infatti, la ‘lirica’ già per altezza stilistica tende a subire l’influenza dei capisaldi della poesia classica o medievale, la poesia narrativa ha una vocazione ‘disseminativa’: cronache, vite di uomini illustri, agiografie o racconti esemplari resi nella forma di racconto decantato.

Per il primo Trecento, almeno fino alla metà del secolo, le indicazioni di pratica eseguita sono particolarmente preziose: di area italiana ci giungono esigue testimonianze, in particolare al di fuori dei pochi trattati pervenuti. Il più importante tra i vocaboli che suggeriscono l’esecuzione, considerate anche le molteplici sfumature semantichelegate in qualche modo al concetto medievale di *varietas* formale, è *canto*. Tra i significati messi in luce nella rispettiva voce del *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, il lemma indica la melodia, l’emissione di un suono naturale o umano (tramite la voce o indirettamente tramite uno strumento) o comunque il prodotto della tecnica canora.¹⁰ Se ne registra altrimenti un valore prossimo al latino *modulus*, riferito quindi a una particolare conformazione ritmica o versificatoria e, per estensione, all’atto di comporre predisponendo la poesia “ad quandam odam recipiendam” (*D.v.e.* II, 9 4), cioè a ricevere una possibile melodia. Questi due significati sono perfettamente compatibili con i concetti di *actio* e *passio* definiti nel *De vulgari eloquentia* per la canzone, sia come genere poetico specifico, sia come più ampia famiglia di testi lirici costruiti secondo norma e in volgare: il ‘canto’ inteso in forma attiva, dalla prospettiva del poeta, è la struttura armonica della versificazione, mentre in senso passivo rinvia alla ricezione cantata, quindi all’attualizzazione del testo.¹¹

La discussione su *actio* e *passio*, che appare come una sorta di ‘contorsione’ del senso grammaticale della diatesi verbale, è nel trattato

⁹ Per la “definizione” petrarchesca di lirica, a partire dalla “la varietà metrica e la varietà dei sentimenti [che] tendono a sovrapporsi nella definizione moderna del genere lirico”, vd. Grimaldi 2014, pp. 188-197 (la citazione è tratta da p. 197).

¹⁰ Cerullo 2019, pp. 25-44. Sul rapporto, in area occitana (con attenzione per *vidas* e *razos*), tra l’esecuzione cantata e il *trobar* vd. i dati raccolti e commentati in Noto 1998, pp. 56-93.

¹¹ *Cantus* è per Dante, in senso attivo, struttura proporzionale della poesia (“*cantus divisio*” in *D.v.e.* II, 10 2, e “numero alla nota [...] necessario” in *Conv.* II, 11 3) predisposta all’intonazione musicale. Su *trobar* e *chantar* nelle *vidas* galloromanze duecentesche (una distinzione di massima, non priva però di ambiguità), vd. Lannutti 2000, pp. 23-24.

dantesco interamente letta dalla prospettiva del poeta che compone e del musicista che esegue, senza considerare la presenza di una figura (non sempre e necessariamente corrispondente con l'esecutore) che componga la melodia.

1.2. Laude “cantasi come”

1.2.1. Definizione e contesto

Come già anticipato nella breve *Introduzione*, il *corpus* di cui si presentano lo studio e l'edizione è, per necessità, selettivo. All'interno del vasto repertorio laudistico sono stati selezionati i soli testi devozionali su melodie dell'Ars nova di cui sia pervenuta l'intonazione musicale e di cui si disponga, allo stato attuale delle ricerche e a garanzia del certo rapporto tra modello e lauda, almeno di un testimone con rubrica “cantasi come”. Questa formula si trova in manoscritti laudistici per indicare la melodia conosciuta con cui rivestire un testo successivo,¹² secondo una pratica interessante, ben diffusa nella Toscana del Tre-Quattrocento, che unisce in modo del tutto originale il ramo di tradizione orale della poesia con il ramo della tradizione scritta.¹³ Le rubriche, anche nelle forme “si canta come”, “in su” o “va come” o “come”,¹⁴ trovano poi corrispondenza in altri repertori d'Europa con le formule “*chanson sur le chant*”, “*al tono de*” e simili.¹⁵

La melodia può essere adottata (ed eventualmente riadattata) a posteriori, cioè dopo l'elaborazione autonoma della lauda, o, nei casi maggioritari e più interessanti di imitazione, può diventare mezzo di trasmissione dell'architettura del testo originario.¹⁶ Nel primo caso la somiglianza strutturale è l'unico elemento utile all'identificazione di una linea musicale compatibile, colta *ex post* da parte del copista, dell'esecutore o del redattore di raccolte antologiche (soprattutto a stampa); nel secondo caso è invece il poeta stesso che, per riutilizzare

¹² Cattin 1979, p. 5.

¹³ Valide anche in questo ambito sono le riflessioni di Degl'Innocenti 2016, pp. 15-34.

¹⁴ Per le varianti sinonimiche, si veda Wilson 1998, pp. 69-70.

¹⁵ Wilson 2009b, p. 9. Vd. poi a Cattin, 1977, pp. 183-230, e a Cattin 1979, pp. 5-6.

¹⁶ Riguardo a questa tipologia, scrive Jennings 2016, pp. 102-103: “laude, devotional lyric poems, were often modeled after secular ballate, *contrafacta* intended to be sung to a pre-existing melody. Unnotated lauda collections therefore often include “cantasi come” rubrics, which are labels that instruct the singer to which secular ballata melody the devotional poem should be sung”.

una melodia preesistente, trae ispirazione dal componimento originario, mutuandone struttura, significati, stilemi, rime. Quandunque la lauda disponga di un’intonazione propria e appositamente composta, le fonti avvertono con una rubrica del tipo “ha modo proprio”.¹⁷

La condivisione imitativa di una precedente intonazione rivela non solo un dialogo tra più testi, più autori e altrettanti contesti, ma “consente spesso di risalire alla musica delle canzoni profane, di stabilire la loro diffusione e di scoprire insospettabili rapporti”.¹⁸ I limiti cronologici di questo repertorio sono quelli già in parte fissati da Wilson: databili tra l’ultimo quarto del Trecento e gli ultimi decenni del Quattrocento pervengono circa ottanta casi di reimpiego di melodie arsnoviste, di cui però poco meno di cinquanta con notazione musicale conservata.¹⁹ Dal punto di vista geografico, questa prima fase di sviluppo di testi “cantasi come” è contestualizzabile soprattutto – ma non limitatamente – in ambiente fiorentino: si tratta di una specie ben determinata e molto specializzata di *contrafactum*, soprattutto se confrontata con le pratiche intermelodiche che si diffondono in Europa agli albori del Rinascimento.²⁰

Tra le tracce di preminente ‘fiorentinità’ che si possono ritrovare nel nostro ristretto *corpus*, si segnalano i riferimenti al contesto devozionale cittadino, primariamente al patrono san Giovanni Battista (per cui

¹⁷ Cattin 1979, p. 5.

¹⁸ Cattin 1979, p. 5. Rimando nuovamente a Wilson 2009b, pp. 69-70, a D’Agostino 1999, pp. 390-428, e a Cappuccio-Buccellato 2008, p. 83.

¹⁹ Wilson 2009b, p. 42-43, i cui rilievi sono qui aggiornati, verificati e implementati. Il *terminus post quem* è dato dalla cronologia della tradizione ballistica polifonica (vd. Wilson 1997, p. 148), per cui gli studi hanno spesso contestualizzato e ricontestualizzato il ruolo dei codici R215 e PR (almeno a partire da Von Fischer 1957, pp. 38-78; Pirrotta 1966, pp. 3-19; Gallo 1976, pp. 42-43; Nádas 1987, pp. 69-114). Sulla vitalità del repertorio arsnovista anche nella seconda metà del Quattrocento vd. le indagini sul capitolo ternario trasmesso da KS90 studiato in Marchi 2025, strettamente legato, in dittico, a Zimei 2025.

²⁰ Vd. a tal proposito Wilson 2009b, pp. 9-10: “the Florentine “cantasi come” practice is an instance of much broader practice of borrowing and *contrafactum* that appears to have been cultivated throughout Renaissance Europe. And though the larger European practice of *contrafactum* is still ill-defined, most discussions rely on sources that transmit the music with the refitted *contrafactum* text. In other words, the Florentine “cantasi come” practice appears to be a very specialized species of the European-wide practice of *contrafactum*, distinguished by orality of its musical tradition, a wealth of singing models, and the intensity and duration of its cultivation within urban culture particularly devoted to the singing of poetry”.

vd. 5. *Batista da Dio amato*, 39. *Pregham Gesù con lieta cera*) e a san Zenobio (che fu vescovo di Firenze dall’anno 398, per cui vd. l’ultima stanza di 35. *Per l’allegreza del nostro Signore*),²¹ ma anche ad altri protettori: Barnaba, dedicatario dell’oratorio edificato in memoria della vittoria di Campaldino; Reparata, a cui era dedicata la prima cattedrale fiorentina; Anna, festeggiata nella chiesa di Orsanmichele e difenditrice della città.

Riferimenti esplicativi a Firenze sono evidenti almeno in due casi: nuovamente nell’ultima stanza di 5. *Batista da Dio amato* si prega il Patrono affinché “mantenga Firenze / e ’l suo contado” (vv. 39-40), in modo che “con gran fervore” i concittadini “uniti insieme mantengano ’l giglio” (v. 42); nonché, tramite apostrofe al civile, nell’ultima strofe di 1. *Altro che tte non voglio amar giamaia*: “Molto n’à da ffare festa il fiorentino” (v. 21), in una lauda dedicata alla devozione per l’immagine miracolosa della Vergine con Bambino conservata presso la Pieve della Impruneta. La maggior parte delle composizioni è dedicata all’esaltazione di Cristo, della Vergine o della Trinità, spesso trattando anche della necessità di penitenza e di pentimento; un testo è in onore di santa Caterina d’Alessandria: 46. *Tutta gioiosa Cristo va chiamando*, musicato sulla melodia di Guglielmo di Francia per la ballata *Tutta soletta si già mormorando*.

Si segnalano, inoltre, tre autografi del senese Neri di Landoccio Pagliaresi: 7. *Chi ama, in verità, prima odia sé*, 31. *O vergine Maria*, 41. *Se tu l’iniquità osservarai*.

1.2.2. Le rubriche

Le laude pubblicate non sempre e non in tutti i manoscritti presentano rubriche “cantasi come”. Degli oltre trenta codici rintracciati solo pochi rendono conto anche delle relative intonazioni, segnalate in rubriche che precedono o seguono il testo devoto.

Spesso tali paratesti sono superiori, anche se vergati dalla stessa mano; in altri frangenti non imitativi sono lasciati invece incompiuti, forse nell’attesa di rintracciare *ex post* una melodia compatibile.

²¹ I numeri che precedono gli incipit delle laude fanno riferimento alla numerazione progressiva adottata nel corso dell’edizione, per cui vd. tab. al § 3.

Tra i collezionisti che entro i confini del repertorio presentano in modo sistematico paratesti “cantasi come”, si segnalano:²²

A2274 Cartaceo miscellaneo di 317 cc., risalente ai secc. XV-XVI, con prima sezione quattrocentesca acefala latrice di un *corpus* di ottantasei laude. Il corpo principale (cc. 1r-308v) è steso da un’unica mano in scrittura minuscola corsiva di colore bruno tendente al nero, con molte rubriche “cantasi come” (del tipo “come/cantasi come”) trascritte in inchiostro rosso spesso di seguito a ciascuna composizione.

Ne danno notizia Tenneroni 1894, pp. 109-111; Mazzatinti 1934, pp. 56-60; Tartaro 1974, p. 159; Luisi 1983, p. 540; Carboni-Ziino 1996, p. 481; Wilson 1998, p. 81; Troiano 2006a, p. 47; Troiano 2006b, p. 135; Wilson 2009b, p. 61.

Ch266 Cartaceo (con l’eccezione degli ultimi due fogli membranacei) di 310 cc., copiato Filippo Benci, come suggeriscono dichiarazioni autografe leggibili all’interno dell’iniziale di due laude.²³ Rubrica iniziale: “Qui apresso incomincerò a scrivere tutte le laude si cantarono pel cominciamento de’ Bianchi, come appresso dirò, e prima lauda si è questa, e comincioronsi a cantare. 1399” (c. 18r).²⁴ Il primo nucleo di testi risalirebbe al 1399 (così almeno dalla dichiarazione che si legge a c. 18r), nel contesto processionale dei Bianchi.²⁵ Altra datazione, anno 1400, a c. 2r. *Terminus ante quem* è l’anno 1448, come suggerisce la data che accompagna l’ultima lauda. Il ms. si presenta come grande collezionista laudistico, con molte rubriche del tipo “cantasi come”, “in su” (poco meno di una cinquantina). Nella *mise en page*, i paratesti precedono le laude; spesso un solo componimento vanta più corrispondenze melodiche, prova del fatto che talvolta le rubriche indicano una congruenza formale tra testi e non pratiche di vera e propria imitazione metrica.

Ne danno notizia almeno in parte Tenneroni 1909, Frati 1917-1919, *ad loc.* e Monti 1920, pp. 26-35, ma in particolare vd. Toscani

²² La bibliografia relativa a ciascun codice è selettiva: si rimanda pertanto o a cataloghi che forniscono descrizioni analitiche, o a studi in cui si tratti delle laude anche in rapporto con le fonti musicali.

²³ Alcune dichiarazioni riguardano testi già attribuiti; queste sottoscrizioni si intendono pertanto relative alla paternità della copiatura delle laude e dei rispettivi capitelli. Vd. a tal proposito Tanturli 1978, pp. 200-201.

²⁴ Vd. Toscani, *Le Laude dei Bianchi*, pp. 29-37. Sul copista e, in generale, sul collezionista chigiano vd. Tanturli 1978, pp. 200-201, 302-310 (ma cfr. Jennings 2016, pp. 102-103).

²⁵ Jennings 2016, p. 105.

1950, pp. 321-347, poi nelle schede di Carboni, *Incipitario 2 XI*, e di Wilson 2009b. Vd. inoltre l’ed. Toscani, *Le laude dei Bianchi*, ma anche Toscani 1980, pp. 161-170, Tanturli 1978, pp. 302-310, Ziino 1978, pp. 39-83, Ciliberti 1990, pp. 767-792, Jennings 2016, p. 105, Nicolò del Preposto, *Opera, ad loc.*, Leonardi 2021, pp. 303-306, Persico 2023, pp. 453-466.

- M4** Cartaceo miscellaneo di 108 cc., copiato dal notaio Giovanni Pietro Demangieri di Castel San Giovanni entro il 3 dicembre del 1453, come suggeriscono le annotazioni vergate alle cc. 52r e 68r (con indicazione dell’anno di copiatura ribadita anche a c. 78r). La sezione laudistica si dispiega tra le cc. 1r-27v, con rubriche del tipo “in su” o “cantasi come”; seguono epistole, orazioni e testi profani, tra cui una canzonetta giustinianea (*I’ vego ben ch’al buon servire è vano* – per cui cfr. *Io vedo ben ch’amor m’è traditore* edita in Carocci, “*Non si odono*”, pp. 221-227 –) e una canzone petrarchesca (*Rvf 35, Ben mi credea passar mio tempo omai*).
- Il ms. è tra le fonti censite da Frati 1917-1919, ma senza indicazione di rubriche “cantasi come”. Vd. a tal proposito Luisi, *Laudario Giustinianeo*, pp. 132-133, Carboni-Ziino 1996, pp. 442-465, Wilson 2009b, pp. 42-43 e relativa banca dati.
- M30** Cartaceo di 76 cc., della seconda metà del sec. XV. Il codice si presenta come un ampio laudario con rubriche, riportate anche nella tavola copiata tra le cc. 1v-7r. Le numerose rubriche “cantasi come” (del tipo “come...”) sono spesso lasciate incomplete in attesa di riscontrare forme compatibili nella poesia profana precedente o coeva. In questa prospettiva, alcuni paratesti non possono esser prova di imitazione metrica, ma di una prassi di “contraffattura” fondata solo sulla compatibilità strofico-versificatoria, spesso colta *ex post*.
- Il ms. è tra i codici censiti in Frati 1917-1919, *ad loc.*, Luisi 1983, pp. 131-132, Carboni-Ziino 1996, pp. 442-465, Wilson 2009b, pp. 42-43 e relativa banca dati.
- M130** Cartaceo miscellaneo di 75 cc., con prima unità codicologica autografa di Neri di Landoccio Pagliaresi (cc. 1r-55r, latrice delle lettere di santa Caterina da Siena, un primo *corpus* di laude e di alcuni cantari, in forma di “libro privato di Neri”)²⁶ datata entro il 1406. Il resto è contestualizzabile nella metà del secolo XV, compreso il secondo nucleo di laude copiato tra le cc. 63r-75v. In entrambe le

²⁶ Varanini, *Rime sacre*, p. 13.

parti del ms. si riconoscono molti testi corredati di rubrica “cantasi come”: gli autografi del Pagliaresi seguono il modello “Questa si canta come”, mentre quelli leggibili nelle ultime carte presentano il solo incipit profano eventualmente preceduto da “come”. In tutti i casi i paratesti precedono, nella *mise en page*, la copiatura dei testi.

Sul codice del Pagliaresi vd. Fawtier, *Sainte Catherine* II, pp. 35-41, Dupré-Theseider 1932, pp. 17-36, Varanini, *Rime sacre*, pp. 3-16, Wilson 2009b, pp. 42-43 con relativa banca dati, Leonardi 2021, pp. 303-305.

- R1666** Cartaceo miscellaneo di 107 cc., della metà del sec. XV. La sezione laudistica è copiata tra le cc. 1v-20r, preceduta da una tavola dei capoversi. Seguono i sette *Salmi Penitenziali* in volgare, litanie, agiografie e orazioni. A differenza di quanto dichiarato da Luisi, *Laudario Giustinianeo*, p. 162, il ms. presenta alcune sporadiche rubriche del tipo “va come”, che precedono i testi devozionali, ma più spesso trasmette laude altrove rubricate qui private di indicazione intermelodica.

Il ms. è presente tra i codici spogliati da Tenneroni 1894, *ad loc.* Vd. Morpurgo 1900, pp. 616-618, Varanini 1974, pp. 13-72, Luisi 1983, p. 162, Barbieri-Wilson, *The Florence Laudario*, tabelle e tavole, Wilson 2009b, pp. 42-43.

- R1764** Cartaceo miscellaneo di 94 cc. della metà del sec. XV, con indicazione del nome del copista a c. 93v: “Albero della consorteria iscripto per me Lionardo di ser Bonacorso di Piero Bonacorsi cittadino fiorentino”, che precede l’albero genealogico della famiglia Bonaccorsi. Dopo un’ampia sezione agiografica arricchita da una *Passione* in rima, tra le cc. 34v-41r sono trascritte alcune laude, tra cui qualche “cantasi come” e un’ultima iacoponica, *Quanto t’allegri huomo d’altura*. Seguono altre rime devote (cc. 84v-86v). Le rubriche, del tipo “va come” o “lauda fatta d’una ballata che comincia”, sono trascritte negli spazi bianchi che precedono ciascuna lauda.

Vd. Wilson 2009b, pp. 42-43 e relativa banca dati, Jennings 2016, tavole, De Robertis-Miriello, *MDI* III 3, pp. 42-43.

- R2224** Cartaceo miscellaneo di 132 cc. vergato dal podestà del Galluzzo Antonio del Forese nel 1433 “per non stare otioso”, come dichiara la nota a c. 1r. Il nome del copista si legge poi a c. 27r, insieme al nome del successivo possessore. La sezione di *Poesie sacre*, mutila delle cc. 5r-9v (di cui però abbiamo notizia grazie all’indice trascritto in esordio), comprende le cc. 10r-11v, 18r-v. Si segnalano interventi di altre mani del tardo secolo XV alle cc. 1r e 127v. Ove

disponibili, le rubriche, del tipo “cantasi come”, sono trascritte sempre nello spazio che precede ciascuna lauda.

Vd. Tenneroni 1894, *ad loc.*, Varanini, *Rime sacre*, pp. 34, 53-64, Luisi, *Laudario Giustinianeo*, pp. 155-156, Wilson 2009b, pp. 42-43, De Robertis-Miriello, *MDI* III 4, pp. 12-13.

- R2871** Cartaceo composito di 65 cc., con seconda unità codicologica (da c. 34r) datata entro la metà del sec. XV e prime carte seniori. A c. 57v interviene la mano di un secondo copista, in una veloce mercantessa: nella stessa carta è trascritto il nome di “Iacopo di Lorenzo”,²⁷ seguito da lettere poco decifrabili “fino a prova contraria [...] firma del copista”,²⁸ o, come recentemente proposto, indicazione preziosa del contesto di copiatura del manufatto, indirettamente entro l’ambito di produzione della nota famiglia fiorentina dei Benci.²⁹

Il ms., a cc. 59v-63v, trasmette 14 componimenti di cui 13 laude “cantasi come”, tutte da intonare su testi dell’Ars nova, con l’aggiunta della ballata musicata da Bartolino da Padova, *Per un verde boschetto*, priva di rubrica (c. 61r). Il codice si presenta come fonte privilegiata per la tradizione laudistica su melodie arsnoviste: l’intero *corpus* è direttamente legato alla produzione per musica del Trecento, in particolare alle melodie di Francesco Landini, Iacopo da Bologna, Bartolino da Padova, Nicolo da Perugia, Giovanni da Firenze. Tra le fonti si annoverano liriche di Dante Alighieri (*un unicum*), Francesco Petrarca, Franco Sacchetti.

In tutti i casi le rubriche sono costituite dall’indicazione: “questa va in su” o “a modo di” seguite dall’incipit della fonte, con allineamento centrato rispetto alla pagina e tra righe orizzontali. La disposizione delle rubriche suggerisce che il copista, probabilmente confondendo gli inizi delle laude con quelli dei modelli, almeno in una prima fase di copiatura abbia omesso alcune delle indicazioni “a modo di”, “cantasi come”, sostituite erroneamente con l’incipit dei rispettivi testi laudistici. In questi frangenti, i paratesti corretti sono poi aggiunti nel poco spazio d’interlinea.

Si dà notizia della sezione laudistica in Ciliberti 1990, p. 784, Wilson 2009b, pp. 42-43, De Robertis-Miriello, *MDI* III 4, p. 40,

²⁷ Il nome è trascritto in pagina bianca antecedente il *corpus* di laude, con altre *probationes pennae* (sillabe tra linee – apparentemente tetragrammi vuoti irregolari, in una silloge d’assetto fortemente esecutivo –, parole sparse, segni).

²⁸ De Robertis-Miriello, *MDI* IV, pp. 40-41.

²⁹ Sulla possibilità che il manufatto derivi da un codice vergato da Iacopo di Lorenzo Benci vd. Persico 2024, pp. 71-80.

Jennings 2016, p. 230, Nicolò del Preposto, *Opera, ad loc.*, Persico 2020, pp. 42-43, Leonardi 2021, pp. 303-305.

- Triv535** Membranaceo miscellaneo di 136 cc. latore di un ampio *corpus* di testi devozionali (laude varie e cantari agiografici), composto da quattro unità codicologiche in *littera textualis* di mano unica, di cui la prima riportante anno 1425 (cc. 1r, 85r), la seconda 1459 (cc. 120r-v), terza e quarta *post* dicembre 1466 (vd. Zimei 2020, p. 179). Il codice è probabilmente di origine cortonese, data la menzione della Fraternità di Santa Maria delle Laude con sede presso il convento di San Francesco a Cortona (cc. 1r, 120v). Le rubriche “cantasi come” anticipano i testi, in colore rosso, e presentano la formula “nel tuono di”.

Vd. Varanini 1974, pp. 13-72, Banfi, *Il codice 535*, Del Popolo, *Laudario di San Gilio, ad loc.*, Scentoni, *Laudario orvietano, ad loc.*, Janke-Zimei 2020, pp. 153-155, Zimei 2020, pp. 169-183.

2. Il repertorio e l'esecuzione

2.1. Gli autori e i testi

Allo stato attuale delle ricerche, considerati cioè i testimoni noti o recentemente rintracciati, i testi sono contraddistinti da tradizioni generalmente esigue (vd. **Tab. 1**), compresi i tre autografi del Pagliaresi trascritti in **M130**.¹

In ambito lirico, come da prassi non inconsueta nel secolo XIV, la richiesta di intonazione poteva avvenire in modi differenti, o nel corso di un testo accompagnatorio, o all'interno della stessa composizione, nel congedo o nel corpo della stessa.² Pervengono alcuni esempi illustri, fra cui Dante, che scrisse il sonetto doppio *Se Lippo amico sè tu che mi leggi* (*Rime*, XLVIII [31]) per condurre a Lippo la stanza isolata di canzone *Lo meo servente core*, o Franco Sacchetti, che rivolse a più di un musicista componimenti ‘epistolari’ per richiedere vesti musicali.³ Il destinatario poteva poi replicare, come nel caso del sonetto *Perché costanza in voi d'amor si trova* inviato da Ottolino da Brescia al Sacchetti dopo aver composto la melodia per *I' sento pena, omè, per tali amanti* [*LdR*, XXVI]: “però vi mando la vostra ballata / secondo il mio saver poco, intonata”, a cui il poeta a sua volta risponde: “la ballatina, per

¹ L'assegnazione a importanti poeti del canone devozionale può contribuire alla fortuna dei testi (Varanini, *Rime sacre*, pp. 35-44). Vd. anche Leonardi 2001, pp. 186-187, e Gubbini 2008, pp. 489-514. Cfr. Barbieri 2007, pp. 105-142.

² Ziino 1995, pp. 457-458, e cfr. Abramov-van Rijk 2009, pp. 38-40.

³ In merito al Lippo di Dante vd. Elsheikh 1971, pp. 153-166; Gorni 1981, pp. 82-95; Maffia Scariati 2002, pp. 5-61. Cfr. Carrai 1980, pp. 39-46, e, sul *topos* della feminità svestita, Grimaldi 2024, pp. 295-298.

voi adornata / con dolci note, in gran saver formata”.⁴ Il musicista poteva inoltre essere appellato in sede di congedo, come in *Veggendo tante piaghe e tanti segni* [LdR, CCXLIIa]: “Dunque, col dolce suon che da te piove / [...] priego ch’adorni le parole nove”, nel luogo in cui Sacchetti si rivolge a Francesco Landini e chiede una melodia per la canzonetta *Né te né altra voglio amar giammai* [LdR, CXXXVI].⁵

Tra i grandi autori della lirica trecentesca, Franco Sacchetti è noto anche agli studi sulle laude “cantasi come”. Tra le quantitativamente poche testimonianze di fonti ‘canoniche’, le rime sacchettiane sono quelle in assoluto più rielaborate: di tre sue composizioni abbiamo ben sei laude, trasmesse da soli due manoscritti noti, **R2871** e **Ch266**: 1. *Altro che tte non voglio amar giammai*, 8. *Ciascun che rregno di Gesù disia*, 11. *Come sè da laudar, più ch’altrui assai*, 12. *Con sicurtà ritorna, o peccatore*, 21. *Nel mezzo a duo ladron post’una stella*, 30. *O Signor Iesù, i’ ti vo cercando*, 39. *Preghian la dolce vergine Maria* (per cui vd. **Tab. 2**).⁶

Ai testi devoti su rime di Sacchetti potrebbe aggiungersi anche *Al monte santo Gesù apparia*, con rubrica “Né te né altra voglio amar giammai” solo in **M130**, c. 66v (con incipit *Nel monte santo Gesù aparia*). Tra i testimoni pervenuti con testo scorciato o divergente si annoverano **Ch96**, c. 27r, **M30**, cc. 45v-46v, **Ox193**, cc. 72r-73v, **R2734**, c. 18r, **R2929** cc. 59r-v, **Ross424**, c. 191r, privi di rubrica, e la stampa **Gall**, p. 108, con paratesto “Cantasi come *O crocifisso e a ballo*”. In **Bon** il testo è assegnato a Feo Belcari, mentre in **Ch96** è attribuito ad Antonio Bettini, Vescovo di Foligno.⁷ Considerata la complessità della tradizione e la

⁴ Così in *LdR*, a cura di Franca Brambilla Ageno, p. 100, sulla scorta anche della rubrica registrata in **Ash574**, c. 3v: “Ottolinus de Brixia sonum dedit”. Ma cfr. Battaglia Ricci 1994, p. 601, n. 7, secondo la quale in questo caso è “difficile essere perentori” nell’identificazione del testo a cui il sonetto fa riferimento, perché più d’uno è il testo che potrebbe essere messo in correlazione con il sonetto di Ottolino.

⁵ Il musicista risponde con un secondo sonetto edito in *LdR*, CXXXVIIb: “Vestita la canzon, che l’cor commove, / rimando a te, sì ch’omai per la terra / cantando potrà gire, qui ed altrove”, con richiamo più o meno letterale alla sirma del sonetto dantesco inviato a Lippo (*Rime*, LXVIII [31]): “e priego il cor gentil che ‘n te riposa / che la rivesta [...] / sì che sia cognosciuda / e possa andar là ‘vunque è disiosa’. L’esecuzione cantata è, del resto, potente strumento di diffusione per la poesia del Medioevo (vd. a tal proposito Lannutti 2009, pp. 55-67).

⁶ Le melodie sono ora pubblicate criticamente nell’ed. di Antonio Calvia, in Nicolò del Preposto, *Opera*.

⁷ Cfr. Luisi 1983, pp. 132, 158, 168, 196, Cattin 2003, p. 343, Cremonini, *Feo Belcari*, pp. 307, 331.

molteplicità di assegnazioni, è pressoché certa la natura non imitativa della lauda: la somiglianza, talvolta ai limiti della compatibilità formale, è probabilmente colta solo a posteriori dai copisti o dai compilatori delle sillogi devozionali.

Già il piccolo repertorio “cantasi come” su rime sacchettiane mostra una duplice possibilità di intendere il rapporto tra lauda e antecedente profano: si registrano infatti casi in cui più laude sono intonate sulla medesima melodia, in cui l’intenzione imitativa è evidente fin dalla riproposizione delle rime del modello (vd. incipit di *Né tte né altra voglio amar già mai > Altro che te non voglio amar giamai* e *Come sè da laudar più ch’altrui assai*), eventualmente con la ripresa di termini o strutture sintattiche della fonte; d’altro canto si annoverano frangenti opposti, in cui una lauda è intonabile sulla melodia di due diverse ballate profane, come nel caso di *Ciascun che·rregno di Gesù disia* e delle melodie di *Poi che da te mi convien partir via* e *Non creder donna che nessuna sia*.

Stando ai rilievi di Wilson, ai testi raccolti in tabella dovrebbe essere aggiunta la lauda *Prehian la dolce vergine Maria*, intonabile sulla ballatina sacchettiana *Altri n’avrà la pena, ed io il danno* (*LdR*, CCXXIX):⁸ un “cantasi come” segnalato in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* e nelle *Poesie musicali* di Corsi che non trova però riscontro nelle rubriche di **Ch266**, nonostante la compatibilità strofica.⁹ Le rubriche di **Ash480** suggeriscono, sempre di ambito sacchettiano, come le note di *Né tte, né altra voglio amar giammai* potessero essere utilizzate anche per intonare *Amar non vo’ te, mondo pien di guai*, ballata altrove abbinata alla melodia di Jacopo Pianellaio su *Come tradir pensasti, donna, mai*.

Meno fortunati, ma non meno interessanti, sono alcuni testi d’indiscusso valore per il canone letterario, fra cui alcune canzonette attribuibili (o ritenute tali) a Leonardo Giustinian (per cui vd. **Tab. 3**): i suoi componimenti sono solitamente di rilievo sia per il prestigio del patri-zio veneziano, di cui straordinariamente giungono dettagliate notizie biografiche, sia per l’ampia diffusione che riscossero nel pubblico coevo e successivo, almeno fino ai primi decenni del Cinquecento.¹⁰

⁸ Wilson 2009b, pp. 42-43.

⁹ Cattin 1983, p. 467. Ma vd. anche von Fischer 1956, pp. 40-41, Corsi, *Poesie musicali*, p. 236, e *PMFC XII*, p. 188.

¹⁰ Non è un caso che anche Pietro Bembo ne faccia menzione nelle *Prose*, in disaccordo con l’impostazione popolare delle sue canzonette (I, 15): “La nostra lingua scrittore di prosa, che si legga et tenga per mano ordinatamente, non ha ella alcuno: di verso senza fallo molto pochi: uno de’ quali più in pregio è stato a’ suo tempi, o pure a’

Di contro, la fortuna del Giustinian lungo tutto il XV secolo contribuisce a complicare in modo quasi inestricabile la tradizione testuale delle sue opere in versi. La questione, già studiata da Giuseppe Billanovich quasi un secolo fa,¹¹ è stata recentemente affrontata da Anna Carocci nell’edizione delle canzonette secondo il ms. **Marc486**, una raccolta che mette in luce la complessità di un’operazione completa e metodologicamente ineccepibile. Da un lato, infatti, “ci troviamo davanti a dubbi sull’esistenza stessa di un canzoniere giustinianeo originale, e sullo *status* che agli occhi del poeta occupavano i suoi componenti”, circostanze che rendono la tradizione manoscritta – sostanzialmente extravagante – ancor più di difficile ricostruzione, dall’altro lato “abbiamo una situazione piuttosto rara [...]: quella di un validissimo poeta, figura emblematica [...], le cui poesie sono pressoché introvabili”.¹² All’interno del complesso repertorio giustinianeo, il *corpus* dalla più complicata ricostruzione è quello laudistico, autonomo per produzione rispetto agli altri generi sperimentati da Giustinian e con una notevole fortuna, testimoniata da più di venti codici e tredici stampe nel cinquantennio che abbraccia l’ultimo quarto del secolo XV e gli anni Venti del secolo XVI.¹³ Le prime laude (spesso con melodia molto più tarda) pare risalgano agli anni Venti del Quattrocento, nell’ultima fase di produzione dell’autore, di seguito, quindi, alle canzonette d’amor profano. Gli stessi anni videro la diffusione di altri testi imitativi sulle sue canzonette, componimenti dalla difficile ricostruzione per le attribuzioni spesso incerte, nonché per la loro ampia diffusione letteraria ed eseguita. Basta infatti visionare i rilievi di Blake Wilson sui “cantasi come” più tardi, composti cioè nel Quattrocento inoltrato, negli anni di attività di Feo Belcari, e poi fino alla metà del secolo XVI, per notare la fortuna delle giustinianee anche più di due secoli dopo la loro composizione.¹⁴

nostri per le maniere del canto, col quale egli mandò fuori le sue canzoni, che per quella della scrittura; le quali canzoni dal soprannome di lui sono poi state dette, et hora si dicono le Giustiniane” (Bertolo-Cursi-Pulsoni, *Bembo ritrovato*, p. 234).

¹¹ Billanovich 1937, pp. 197-231, e Billanovich 1939, pp. 333-357.

¹² Carocci 2014, p. 113; la complessa situazione testuale ha motivato la curatrice nella scelta del codice **Marc486**, di cui perviene anche un collaterale, cioè **P267**.

¹³ Vd. di nuovo Carocci, “*Non si odono*”, pp. 68-70.

¹⁴ Soprattutto per le laude quattrocentesche su rime giustinianee vd. Wilson 2009a, pp. 545-65. Considerata l’estrema complessità della tradizione, si accolgono in questa

Non più semplice è la tradizione, comunque esigua, del Petrarca musicato, almeno se si considera la prima tradizione imitativa. La fortuna quattrocentesca dei testi petrarcheschi, dal *Canzoniere* alla produzione latina o extravagante, è argomento tanto studiato quanto affascinante, soprattutto quando il raffronto coniughi diversi generi poetici, differenti ambienti di scrittura e modi distinti di intendere e percepire la testualità originaria. In ambito laudistico, in particolare, i *Fragmenta* sono buona fonte d'ispirazione, sia in qualità di vere e proprie fonti, sia quando vengano riprese in citazioni sporadiche. Il madrigale *Non al suo amante più Diana piacque*, uno dei pochi testi di cui pervenga anche un'intonazione musicale trecentesca, ne è esempio emblematico (vd. di nuovo **Tab. 3**): la rispettiva lauda *cantasi come, Per verità portare al mondo nacque*, è costruita sullo schema metrico della fonte al fine di recuperarne la melodia.¹⁵ Gli altri testi di Petrarca musicati tra la fine del Trecento e il Quattrocento maturo sono *Rvf*, 134, *Pace non trovo, et non ò da far guerra*, con melodia adespota trascritta in **P15123**, l'*Epistola metrica Ad Italianam* musicata da Lodovico da Rimini e trasmessa nel codice **T1374**, e *Rvf*, 366, *Vergine bella che di sol vestita*, con la melodia a tre voci di Guillaume Dufay, trasmessa dai mss. **BU2216**, **Q15** e **Ox213**.

La notorietà del Poeta e dei suoi testi motiva un'attenta elaborazione dei costrutti originari (a partire dalle terminazioni in rima) ripresi con attenzione proprio per richiamare all'orecchio del pubblico l'antecedente profano.¹⁶ Il testo di *Per verità portare*, che al tempo dovette essere noto anche nella variante *Per noi ricompensare al mondo nacque*,¹⁷ è un

sede i soli testi del Giustinian (o presunti tali) sicuramente intonati su melodie arsnoviste; un criterio simile è seguito anche in Zimei, 2025.

¹⁵ Vd. Gozzi 2004a, pp. 165-95.

¹⁶ Petrarca stesso si esprime, seppur raramente, in merito alla presenza della musica nella sua vita e nella sua opera; ne sono esempi il passo della *Familiaris*, X 3 inviata al fratello Gherardo in cui ricorda le "cantiunculae inanes" degli anni avignonesi (Cappuccio-Zuliani 2006, pp. 354-355, ma sulla figura di Gherardo vd. Lokaj 2002, pp. 45-56), la sua collaborazione con importanti musici del periodo come Floriano da Rimini, Confortino e Tommaso Bombasi e il lascito a quest'ultimo del suo *leutum bonum*, così come si legge in *Testamentum*, par. 19 (Petrarca, *Opere latine* II, pp. 1352-3), per cui vd. Campagnolo 2005, pp. 3-41, ma cfr. Frasso 2004, pp. 183-190.

¹⁷ Si ha traccia dell'inizio – almeno stando ai codici finora vagliati e alle rispettive bibliografie – solo in *PMFC XII*, p. 188, senza però precisazioni in merito alla fonte manoscritta o alla conservazione del testo.

chiaro esempio delle ricadute esecutive in contesto popolare della lirica canonica del Trecento.¹⁸

Relativo a Dante, infine, perviene un solo componimento imitativo, *Ancella preziosa di Dio padre*, elaborato sul calco della ballata *I' mi son pargoletta bella e nova* (*Rime*, LXXXVII [22], per vd. sempre **Tab. 3**), una Rima che ha interessato la critica soprattutto per l’identificazione della “pargoletta”,¹⁹ secondo alcuni Beatrice, secondo altri la dedicataria delle *Petrose*, qualche “non individuabile amore di Dante successivo alla morte di Beatrice”, oppure, secondo una lettura allegorica, la Filosofia.²⁰ La lauda ripresenta non solo la forma strofica del modello, ma anche parte del sistema rimico delle stanze e il contesto generale che richiama l’Annunciazione.

Dante ha riscosso ampio successo in tutto il periodo arsnovista, come provano i fittissimi rinvii intertestuali riscontrabili nella lirica musicata del periodo;²¹ questo particolare “cantasi come” documenta la fortuna musicale di una lirica rimasta spoglia, come per tutto il *corpus* dantesco, di melodia notata, nonostante i riferimenti alla prassi esecutiva disseminati in diversi luoghi delle sue opere, compreso il celeberrimo incontro con Casella in *Purg.*, II 88-117.²²

¹⁸ Si tratta di testi copiati spesso su fogli vaganti, destinati all’uso e più raramente trasmessi in silloge. Lo stesso vale per la tradizione del madrigale antico, di cui poche testimonianze giungono ad oggi rispetto al *corpus* di testi trecenteschi che i codici trasmettono; ma vd. Capovilla 1978, p. 164.

¹⁹ La bibliografia è sufficientemente vasta; si vedano Brugnolo 2014, pp. 55-82; Jacomuzzi 1979, pp. 15-30.

²⁰ Dante, *Rime* (Giunta), p. 371. Cfr. Jacomuzzi 1979, pp. 9-26; D’Alverny 1994, pp. 5-24; Kranz 1951, pp. 5-24; Gualtieri 1971, pp. 141-150. Oltre che da Wilson, che aveva elaborato un primo incipitario dei testi “cantasi come”, la composizione è citata in D’Agostino 1999, pp. 398-399, dove si richiama brevemente l’attenzione sulla effettiva possibilità esecutiva dei versi danteschi: “L’assunzione a “cantasi come” di una ballata dantesca della quale supponiamo soltanto da questo indizio che esistesse un’intonazione”.

²¹ Per il registro elevato, il madrigale trecentesco prevedeva “contenuti allegorici da decodificare, spesso con ricorso a fenomeni naturali o stagionali e/o con fenomeni di intertestualità rispetto a Dante (la *Commedia*) o, meno frequentemente, a Petrarca e a Boccaccio” (Caraci Vela 2014, pp. 1-58). Si vedano inoltre Dionisotti 1965, p. 337, e Calvia-Checchi 2023, pp. 215-235.

²² “Casella diede il sono” è rubrica di V3214 che indica l’intonazione musicale del madrigale *Lontana dimoranza* di Lemmo Orlandi. A tal proposito rinvio almeno a Marti 1962, pp. 75-100; Pirrotta 1980, pp. 5-12; Elsheikh 1971, pp. 159-60; Fiori 1999, pp. 67-102. Segnalo inoltre, in merito al rapporto tra Dante, Arnaut Daniel e l’intonazione musicale, il contributo di Frasca 2019, pp. 225-73, soprattutto nelle conclusioni, alle

Se “la memoria è tramite nel passaggio dalla esecuzione alla scrittura”, procedendo “in maniera selettiva, privilegiando ciò che risulta rilevante e funzionale”,²³ i testi in versi hanno polarizzato l'attenzione del pubblico a discapito delle loro attualizzazioni esecutive: probabilmente per il peso della figura di Dante-*auctor*, le intonazioni, parte del processo ricettivo della canzone “cum soni modulatione sive non” (*D.v.e.* II, 8 4), hanno acquisito un ruolo sempre più marginale, fino a rimanere nella memoria solo come possibilità fruitiva o come rinvio intermelodico privo di intonazione.

Si annoverano, a tal proposito, alcune laude con rubrica di cui non perviene fonte musicale: una sorta di ‘stadio intermedio’ nella conservazione manoscritta di cui giungono testimoni letterari, ma non quelli musicali. Si tratta di un gruppo non particolarmente cospicuo (una quindicina di testi), soprattutto se limitato ai soli possibili o probabili trecenteschi, che comunque consente di inquadrare il problema delle dinamiche di tradizione in contesto esecutivo. Le laude rintracciate (raccolte in **Tab. 4**, molte delle quali già menzionate nella banca dati di Wilson)²⁴ rientrano nell’alveo della produzione di Neri di Landoccio Pagliaresi (“di certa o probabile attribuzione”, come si legge nel frontespizio di Varanini, *Rime sacre*, quindi precedenti al 1406, anno della dipartita del loro autore),²⁵ alla cui paternità sono assegnate anche tre composizioni con melodia pervenuta: *Chi ama, in verità, prima hodia sé* (Landini), *O vergine Maria* (Gherardello), *Se tu l'iniquità osserverai* (melodia adespota).

Caso a sé stante, estremamente complicato sia per la tradizione plurima, sia per le fattezze ‘a centone’, è infine quello che riguarda le laude *Da·cciel mandato a ssalutar Maria* e *A una vergine pulcra, con diletto*, musicate rispettivamente su *Vidi una forosetta che si stava* e su *Vidi una forosetta in un boschetto*, probabilmente due varianti riviste di un modello che riscosse un’ampia fortuna musicale (e “cantasi come”) diretta

pp. 268-72. Di portata musicale dantesca è anche la celebre novella 114 del *Trecentoneville* di Franco Sacchetti, per la quale rinvio sinteticamente a Segre, *Avviamento*, p. 9. Cfr. Abramov-van Rijk 2009, pp. 46-57.

²³ Caraci Vela 2011, p. 73, ma vd. Meneghetti 1992, p. 25.

²⁴ Wilson 2009b, pp. 42-43. In nota, per le fonti di cui si abbia il testo, si cita l’edizione; per le laude del Pagliaresi vd. i testi editi in Varanini, *Rime sacre*, pp. 151-197.

²⁵ Le fonti relative alle laude del Pagliaresi sono quindi quasi certamente trecentesche.

e indiretta.²⁶ Le laude, in ogni caso, presentano due strutture non sovrapponibili: la prima nella forma di ballata minore di endecasillabi, la seconda nelle sembianze di una ballata grande di endecasillabi e sei-settenari (vd. **Tab. 5**).²⁷

Chiudono la casistica alcune composizioni con rubriche seniori che spesso non sono abbinate univocamente a un solo componimento. Ne è emblema il piccolo repertorio raccolto attorno alla ballata di Antonio Zacara da Teramo, *Ben lo sa Idio s'io son vergine e pura* (di cui si cita il testo relativamente a 33. *Omne incredulità oggie si parte*), che comprende anche le belcariane *Iesù che vedi la mia mente pura* e *Chi si veste di me, carità pura* – intonabili, in realtà, anche su *Si fortemente son tratto d'amore* –, entrambe con struttura compatibile con la fonte, ma con paratesti intemelodici attestati solo nella tradizione a stampa o trasmessi come “cantasi come” secondari nella tradizione manoscritta (**Tab. 6**).²⁸ Ben altri sono i casi simili, soprattutto riguardanti laude o testi musicali quattrocenteschi: Wilson stesso segnala alcune composizioni imitative con rubrica che rinviano ad altre laude non pervenute.²⁹

²⁶ Il testo è trascritto dai mss. C95 e C96, in coppia a *Fortuna disperata / iniqua et male-decta*, in Reiner 1886, p. 273.

²⁷ La fonte, trasmessa in diversi “assetti” compilativi, sviluppa temi cari alla tradizione lirica canonica due-trecentesca galloromanza e italiana, anche per la presenza massiccia di vezzeggiativi: si pensi alle cavalcantiane *Gli occhi di quella gentil foresetta* (*Rime*, XXXI) e *In un boschetto trova' pasturella* (XLVIA) con la relativa risposta, in forma di sonetto, di Lapo Farinata, *Guido, quando dicesti pasturella*, nonché la rima di Bernardo da Bologna inviata allo stesso Guido, *A quella amorosetta foresella* (XLIVa). In questo caso pervengono due laude costruite sulla melodia trecentesca e altri due testi a loro volta elaborati indirettamente sul modello, tramite altro testo devoto, sempre al fine di recuperarne l’intonazione.

²⁸ Per i testi e per la discussione dei rinvii alle fonti, rinvio allo studio di Cremoni, *Feo Belcari*, pp. 356-358 e 409-410.

²⁹ Vd. Wilson 2009b, pp. 45, 53. Altrettanto interessanti sono i contesti segnalati in Zimei 2025, in cui più laude “cantasi come” citano espressamente o menzionano uno o più versi di testi canonici più antichi, dai Siculo-toscani, come nel caso di *O me lasso, tapino sventurato* ispirato dal sonetto *O me lasso, tapin, perché fui nato* (PSs III, 49.106), fino a Boccaccio, con la lauda *Chi guasta l'altrui cose fa villania* legata a doppio filo con la canzone di Lisabetta da Messina, citata nella quinta novella della quarta giornata del *Decameron*.

2.2. Kontrafaktur: dal profano al sacro

Nell'uso generalista ormai divenuto comune anche in manuali e prontuari di letteratura e di metrica, il termine *contrafactum* (nell'originale tedesco *kontrafaktur*, 'contraffattura') – laddove non sia usato in senso ancor più ampio³⁰ – indica il riutilizzo di una melodia preesistente, ora destinata a un nuovo testo. Il lemma non è però attestato né in ambito teorico poetico, né in ambito trattatistico del Medioevo.³¹

Tra i primi a essersene occupati, Friedrich Gennrich ne trasse la definizione da una tanto interessante quanto originale rubrica del cinquecentesco *Pfullinger Liederhandschrift* (S190), in cui, a c. 178v, si legge: "Contrafact uff einen geistlichen sinn", in sostanza '*contrafactum* in senso spirituale'.³² Come ebbe modo di segnalare Karl Hennig nel 1909, si trattava cioè di un fenomeno in cui una melodia profana preesistente poteva essere reimpiegata per intonare un testo devozionale più tardo. Eppure, qualcosa di simile si osservava già nel repertorio laudistico italiano, proprio nel repertorio "cantasi come".

Anche se l'idea di 'contraffattura' è sostanzialmente cinquecentesca, in *Die Geistliche Kontrafaktur* Hennig decide comunque di adottarne la categoria per riunire tutti quei casi che rientrano nell'ampio panorama del riadattamento melodico sacro-profano, compresa quella che egli stesso definisce "*geistlichen Parodie*", sempre intesa come forma d'intertestualità.³³ Citando, tra le prime fonti, il *Minnesänger* Bertold Steinmar, egli apre il già ampio macro-insieme del riadattamento testuale o musicale anche alla parodia, includendo in una sola famiglia

³⁰ Vd. a tal proposito Vincenti 2011, pp. 5-6, 15-16.

³¹ Benché non ve ne sia traccia nell'intero *TML*, nel Novecento questo vocabolo iniziò a essere utilizzato frequentemente in ambito musicologico per indicare il reimpiego di una melodia preesistente al fine di intonare un nuovo testo poetico (detto, appunto, "contraffatto") nel repertorio lirico tardo medievale. Vd. Lannutti 2008, pp. 3-28, Persico 2017, pp. 5-29.

³² Gennrich 1918a, pp. 330-361. Rinvio, a tal proposito, anche a Ruberg 1984, p. 72. Vd. anche Gennrich 1918b, p. 4 e, in generale, Gennrich 1965. Il termine *contrafactum* è poi trasposto anche in ambito romanzo da Marshall 1980, pp. 289-335, e in Schulze 1989, *ad loc.*

³³ Così in Falk 1979, pp. 1-21: "parodia" acquisisce duplice significato di "imitazione parodica" (come nel caso della cosiddetta *messa parodia*, diffusa a partire dal secolo XVI) o di "imitazione caricaturale". Nel caso della "geistlichen Parodie" s'intende il trasferimento di una melodia da un contesto profano a un contesto sacro, con la conseguente associazione tra i due testi per mezzo dell'intonazione. Cfr. Gorni 1988, pp. 322 e 327.

fenomeni intertestuali, interdiscorsivi, melodici, formali in un unico contenitore polivalente (quello del *contrafactum*), dall’insicura interpretazione e dalle altrettanto incerte origini.³⁴

Risulta pertanto indispensabile distinguere con più attenzione i casi di effettiva imitazione metrica e melodica dai frangenti in cui il richiamo è indiretto o comunque prossimo a una generica allusione, senza che sia in qualche modo riproposta la struttura metrica originaria.³⁵ Il problema tassonomico non riguarda infatti la sola “malleabilità della parola e della musica”,³⁶ ma concerne l’intero rapporto tra testo poetico e testo musicale.³⁷ In base cioè al grado di integrazione della struttura metrica originaria, si possono distinguere diverse categorie, in parte interpretabili sulla base delle categorie dell’intertestualità (e dell’architestualità).³⁸

Nel caso specifico del *contrafactum* del Canzoniere di Stoccarda (**S190**), in realtà, solo la rubrica è prova del rinvio intermelodico. Il fenomeno rientra nella più ampia casistica in cui la traccia risulta esterna al testo (ad esempio in rubriche e in annotazioni) e non contempla necessariamente la ripresa o la rielaborazione della metrica originaria; se, infatti, l’imitazione implica almeno l’esatta riproduzione della struttura della fonte,³⁹ nel caso del cosiddetto riadattamento *mit*

³⁴ Hennig 1909, pp. 2-3. Oltre ai numerosi fenomeni raccolti da Hennig, segnalo anche i casi di intermelodicità parodistica che coinvolgono la *chanson* di Guiot de Dijon *Chantarai por mon courage* e la *chanson* di Gautier de Coinci *Pour conforter mon cuer et mon courage*, studiati in Cappuccio-Buccellato 2008, pp. 93-97, dove “ipotizzando una possibile tradizione liturgica della linea melodica, l’imitazione di Guiot potrebbe interpretarsi come una ripresa di tipo parodistico (dato il contenuto fortemente erotico della canzone)”.

³⁵ Si veda, a tal proposito, Milonia 2016, pp. 162-164.

³⁶ Milonia 2016, p. 164.

³⁷ Vd. Marshall 1980, pp. 290-291: *contrafactum* “implique la reproduction exacte de la charpente métrique du modèle; par charpente métrique nous entendons la disposition dans un certain ordre du vers d’un certain nombre de syllabes à terminaison soit masculine soit féminine. C’est là le minimum que comporte l’emprunt d’une mélodie inventée par un autre. Mais dans la pratique normale des troubadours il implique aussi la reproduction du schéma des rimes du modèle, donc de sa forme métrique (forme métrique: charpente métrique + schéma des rimes)”.

³⁸ La letteratura scientifica riguardo all’intertestualità letteraria è ampia. Oltre, in generale, a Genette 1982, rinvio a Kristeva 1968, pp. 83-96, e a Le Calvez-Canova-Green 1997, pp. 19-20.

³⁹ Così in Marshall 1970, pp. 290-291.

geistlichen sinn (S190, c. 178v) la conservazione anche solo della struttura strofica acquisisce importanza del tutto marginale.⁴⁰

I fenomeni studiati da Hennig e da Gennrich sono difficilmente catalogabili anche tra i casi di ‘*contrafactum* irregolare’, ossia tra quelle forme intertestuali dai confini meno definiti che contemplano un maggiore grado di flessibilità nell’adozione della struttura metrica originaria.⁴¹ L’affinità tra i due testi è infatti colta solo a posteriori da un copista o da un esecutore cronologicamente successivo alla datazione del testo devozionale destinatario della melodia, ma precedente (o, al massimo, coevo) alla copiatura della rubrica che testimonia il reimpiego musicale. Viene dunque meno una caratteristica dell’imitazione, ossia l’intenzionalità, senza dubbio fondamentale per repertori genealogicamente e geneticamente contraddistinti da pratiche di recupero ‘a tutto tondo’, sia melodico, sia formale.⁴²

2.3. Imitazione metrica e rapporto con le fonti

Lo studio delle laude “cantasi come” mette in evidenza diverse modalità di ripresa dei modelli arsnovisti: nella maggior parte dei casi, le composizioni presentano caratteri imitativi più o meno accentuati, in base al livello di rielaborazione del testo poetico di partenza, dallo

⁴⁰ Vd. Milonia 2016, pp. 162-164.

⁴¹ Marshall 1970, pp. 290-291, ma vd. Grimaldi 2024, pp. 28-29, sulla poesia occitana: “L’opinione [...] è che non esista di fatto nessun caso di imitazione musicale regolare e perfetta. Anche quando riprendono melodie già esistenti (sacre o profane), i trovatori rispettano la regola della varietà”.

⁴² Vd. il raffronto tra *Planctus cassinese* e *Plangiamo quel crudel basciare* studiato in Zimei 2021, pp. 44-48. Sui caratteri generali della “intermelodicità” vd. Rossell 2003, pp. 167-222. Riguardo ai “rischi di infondatezza” della nozione di “intermelodicità” proprio in merito all’attribuzione dell’intenzionalità intertestuale, rinvio a Lannutti 2008, pp. 21, 26. Inoltre, come segnala Colantuono 2014, p. 2, “la ripresa rispettosa o la citazione parodica di un bagaglio lessicale (*mot*), di uno schema metrico e di un movimento melodico preesistente (*so*), o di un contenuto concettuale (*razó*), già patrimonio della memoria poetica collettiva, determinavano un’incessante rete di relazioni tra opera citante e opere citate”. Del medesimo avviso è Milonia 2016, pp. 24-25: gli esiti più interessanti nello studio dei meccanismi allusivi si verificano quando intermelodicità e intertestualità sono utilizzate e analizzate insieme. È necessario, inoltre, verificare il livello di integrazione del fenomeno intertestuale con il resto della tradizione poetica e musicale; nel Medioevo, del resto, “il modo di trasmissione delle opere deve essere considerato il maggior responsabile della qualità della ricezione letteraria” (Meneghetti 1992, p. 25).

schema strofico (spesso con la ripresa di parole in sede di rima), fino alla riproposizione di parole chiave, di concetti, contesti o parti di verso. Altrove, la somiglianza tra lauda e fonte è solo strutturale in senso lato: l'unico vero punto di tangenza tra i due testi è, in tali circostanze, la conformazione della strofe (condizione minima affinché si possa rintracciare un richiamo strutturale).

Il ventaglio di possibilità, al netto dell'inevitabile approssimazione, può pertanto essere così sintetizzato:⁴³

- a. Casi di effettiva imitazione metrica che presentano, oltre alla medesima struttura generale (in scala di complessità ascendente):
 - un buon numero di rime o parole in rima (tipo 1);
 - un buon numero di terminazioni in rima, alcune parole chiave e la rielaborazione di alcuni concetti o la riproposizione di porzioni di versi (tipo 2).
- b. Casi in cui si verifica una coerenza strutturale limitata alla sola compatibilità della forma strofica e versificatoria: i testi condividono le fattezze formali come morfologia della stanza e misura versale.
- c. Casi generici di *kontrafaktur*, con fonti profane e testi devoti formalmente e strutturalmente incompatibili.⁴⁴

Le laude possono richiamare la fonte in diversi modi e secondo diversi livelli: prima condizione necessaria è la corrispondenza delle strutture strofiche e della versificazione; in secondo luogo, i testi possono condividere rime, parole chiave e, in alcuni casi, anche la *divisio* interna del verso, intesa come disposizione ritmica della materia.⁴⁵ In tutto il repertorio qui riprodotto la prima condizione è ampiamente soddisfatta: sono infatti rispettate sia la struttura complessiva (nella forma di ballata o di madrigale), sia la misura del verso, endecasillabo

⁴³ Convergono, in questo senso, anche le indagini di Matteo Leonardi e di Lucia Marchi sulle possibilità d'imitazione più o meno diretta nel repertorio “cantasi come” entro il secolo XVI. Vd. Leonardi-Marchi 2025, in c.d.s.

⁴⁴ Questi casi, il rinvio intertestuale andrebbe vagliato con particolare attenzione data la non verificata corrispondenza formale, non sono inclusi nel presente lavoro.

⁴⁵ “Cantus divisio” è sintagma adottato da Dante, in *D.v.e.* II, 9 4, per indicare la “divisione proporzionale” della materia predisposta all’intonazione musicale (*D.v.e.* II, 10 2: “ad quandam odam recipiendam armonizata est”). Vd. a tal proposito Lannutti 1999, pp. 145-168.

o settenario. Un primo indizio sul funzionamento del procedimento messo in atto dai laudesi può trovarsi in sede di rima, come dimostrano i pochi casi in cui a laude intonate sulla medesima melodia corrispondono schemi rimici simili.⁴⁶

L'interazione tra i "cantasi come" e le rispettive fonti può riguardare anche l'intera costruzione rimica o metrica: da semplici fenomeni in cui il riuso dell'archiesto si limita alla struttura strofica, si giunge così a casi di vera e propria imitazione.

Proprio in base al grado di rielaborazione del materiale originario è possibile avanzare alcune ipotesi in merito alla dinamica di riconoscimento delle somiglianze formali tra lauda e fonte profana. In tutti i casi riassumibili entro il punto 'a', è evidente quanto la composizione del testo seriore sia influenzata non solo dalla melodia, ma anche dalle fattezze stilistiche, tematiche o formali del componimento profano. La memoria dell'antecedente non sopravvive, dunque, solo nella ripresa della sua 'vestizione' musicale, ma condiziona il procedimento di composizione del testo laudistico volutamente imitativo – seppur in diverse modalità e secondo differenti livelli di complessità –.

Come si evince dai rilievi (vd. Tab. 7), nella maggior parte dei casi, almeno entro i limiti definiti, i testi sono costruiti sulla fonte ripresentandone alcuni caratteri distintivi (vocaboli, stilemi, rime, etc.), che rendono il richiamo intertestuale solido e volontario.

2.4. Versi (apparentemente) eccedenti: criteri di rappresentazione metrica

In un contributo del 1986, a proposito della possibile applicazione degli schemi versificatori, Pietro Beltrami considerava tre aspetti fondamentali:⁴⁷ il "modello di produzione", ossia l'insieme di norme indispensabili alla struttura del verso; la "realizzazione", cioè l'enunciato rispettoso delle norme richieste dallo specifico modello; la

⁴⁶ Vd. Persico 2020, pp. 44-45.

⁴⁷ Beltrami 1986, pp. 117-161. Si ripresentano qui alcune riflessioni, con integrazioni, pubblicate in Persico 2022, pp. 125-142. A questa prima dicotomia si ricollega anche la distinzione tra metro e ritmo, non sempre univoca e dalla pacifica interpretazione; vd. almeno Fubini 1962, pp. 13-86, Pazzaglia 1974, soprattutto cap. 1, Di Girolamo 1976, pp. 99-102; Praloran 2011, pp. 3-18. Dal punto di vista teorico e linguistico vd. Jakobson 1966, p. 200.

“esecuzione”, dunque l’attualizzazione del testo.⁴⁸ Se la “realizzazione” nella scrittura resta immutata, l’atto esecutivo è per definizione variabile e soggetto a rinnovamento.⁴⁹

Date per assodate le precipue caratteristiche della versificazione italiana,⁵⁰ uno dei fenomeni metrici storicamente riconosciuti che dipendono dall’esecuzione è il vocalismo virtuale, noto già dall’introduzione di d’Arco Silvio Avalle alle *Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini* (CLPIO):⁵¹ se diverse da *a* e *u* precedute da nasale o liquida, vocali atone soprannumerarie – apparentemente eccedenti – a fine emistichio possono non contare nel computo sillabico del verso.

Che il poeta medievale si proponga molto spesso di offrire al lettore diverse “possibilità” di lettura, è proposizione, forse, scarsamente comprensibile per noi moderni. Eppure non mancano accenni, sia in negativo sia in positivo, a questa pratica che, se, da un lato, può mettere in moto meccanismi perversi e provocare guasti irrimediabili all’integrità del testo [...] viene anche intesa come un mezzo per coinvolgere attivamente il lettore nella “decodifica” ritmica e musicale del testo.⁵²

La tradizione manoscritta non manca di casi in cui la sillaba atona interessata dal regime di virtualità, soprattutto se legata per rima interna al verso che precede, sia copiata in alcuni codici in forma piena e in altri in forma apocopata.⁵³

⁴⁸ Beltrami 1976, pp. 121-122.

⁴⁹ Beltrami 1976, p. 122: all’esecuzione sono da ricondurre “descrizioni del verso basate su costruzioni linguistiche [...] o su osservazioni di tipo ritmico-musicale”.

⁵⁰ Nel verso italiano, puramente sillabico, il sistema accentuativo grammaticale – fondativo per ogni indagine prosodica – e il sistema metrico “binario” (ogni sillaba può essere in arsi o in tesi, senza soluzioni intermedie, come segnalato da Menichetti 1993, p. 331, ma cfr. Bertinetto 1988, pp. 1390-1392) sono incommensurabili: l’inapplicabilità delle norme “più stabili” della metrica classica, fondate sul piede, rende necessaria l’adozione di un metodo e di un sistema di scansione quanto possibile condiviso. Sulla scorta di quanto osservato in Bertinetto, *Strutture soprasegmentali*, pp. 1-54, ripreso poi in Bertinetto 1981, pp. 219-246, Praloran-Soldani 2023, pp. 1-123 pongono, a tal proposito, un sistema fondato su regole linguistiche e fonosintattiche che considerino le peculiarità degli elementi grammaticali e sintattici di ogni singolo verso.

⁵¹ Avalle 1992, pp. LXXXVII-LXXXIX. Si vedano inoltre gli studi successivi di Lannutti 1994, pp. 1-66.

⁵² Avalle 1992, p. LXXXVIII, poi in Avalle 2017, p. 233.

⁵³ Cfr. Menichetti 1999, pp. 302-304.

La questione si ricollega al più ampio problema che coinvolge la percezione medievale del dato versificatorio, nell'ottica della sua esecuzione.⁵⁴ Mariangela Serretta, riflettendo sullo statuto della cesura dell'endecasillabo italiano, tentò per prima di provare l'esistenza di dodecasillabi assimilabili al *décasyllabe* galloromanzo, pur giungendo a dimostrare l'esito contrario, colpevole la confusione tra il piano meramente grafico e quello sostanziale.⁵⁵ Recentemente, grazie alle indagini di Costanzo Di Girolamo e all'edizione Mondadori dei Siciliani, il dibattito ha riacquisito vitalità, soprattutto a partire dai casi in cui la riduzione di tali apparenti ipermetrie risulta impraticabile in concomitanza con rima interna.⁵⁶ Tra gli esempi più interessanti già messi in evidenza da Di Girolamo si segnala il primo endecasillabo (apparentemente eccedente in sede di cesura epica) della quinta strofe della canzone *Prima non mi val merzé né ben servire* di Giacomo da Lentini, "Vivente donna non creo che partire" (*PSs I*, XVI v. 37), restituito con riduzione *credo > creo* monosillabo per ragioni prettamente mensurali,⁵⁷ nonostante l'accordo dei testimoni sulla lezione bisillabica (**V3793** e **Redi9**) e nonostante il ricordo a una menda poco compatibile con le forme siciliane *criyu* o *cridu*.⁵⁸

⁵⁴ Una completa sintesi della questione, con un importante contributo al dibattito sull'argomento e con una serie nutrita di esempi, è offerta in Di Girolamo 2013, pp. 289-312.

⁵⁵ Serretta 1936, pp. 423-36, e poi Serretta 1938, soprattutto nello studio delle lezioni di **V3793**. Vd. anche Serretta 1940, pp. 385-440. Riassumono la questione Menichetti 1993, pp. 169-72 (a cui rinvio anche per ulteriore bibliografia), Di Girolamo-Fratta 1999, pp. 177-81; Berardi 2014, pp. 10-12. Tra le più importanti stroncature della tesi della Serretta, cito Casella 1939, pp. 79-109, benché la questione sia effettivamente ancora *sub iudice*, come segnalato in Menichetti 1971, pp. 45-46.

⁵⁶ Vd. a tal proposito Di Girolamo-Fratta 1999, pp. 167-185; Di Girolamo 2005, pp. 691-700; Di Girolamo 2008, pp. LXII-LXIII. Cfr. Gresti 2009, pp. 243-66, e Carrai 2009, pp. 466-475. Antonelli, nell'edizione del *corpus* di Giacomo da Lentini in *PSs I* propone di disporre i due emistichi del verso eccedente "a scalino", l'uno di seguito all'altro. Così, ad esempio, nella canzone di dubbia attribuzione *Membrando l'amoroso dipartire*, v. 20: es. "Sì come audivi [a capo] che vai lontana parte" (*PSs I*, p. 565 – sull'uso della definizione di "rima per l'occhio" vd. ivi, p. 559 –).

⁵⁷ *PSs I*, p. 322. Il verso concordemente trasmesso dai codici, "Vivente donna non credo che partire" risulterebbe infatti crescente, costituito da un quinario piano seguito da un settenario altrettanto piano.

⁵⁸ *PSs II*, pp. LXII-LXII e poi Di Girolamo 2013, pp. 294-95 (cfr. Pirovano, *Poeti della corte*, pp. 124-30). Vd. Rohlf 1966-1969, p. 499.

Un’indagine capillare in merito a questi fenomeni è stata condotta da Laura Facini: su ventinove casi complessivi di rime interne in endecasillabi crescenti nell’edizione dei *Poeti della corte di Federico II* (PSs II), quattordici risultano irriducibili, a fronte dei quindici in cui le anomalie potrebbero essere regolarizzate ricorrendo all’apocope, fenomeno senz’altro ammissibile vista la tradizione toscana delle poesie siciliane.⁵⁹ Sillabe atone in soprannumerario in sede di cesura si ritrovano poi in altri àmbiti della lirica, tra cui i sonetti del notaio fiorentino Cione Baglioni e le *Rime* di Franco Sacchetti: nel primo caso, come appunta Lucia Berardi, il numero consistente di endecasillabi eccedenti difficilmente riducibili con semplici ed economici interventi rende necessario per l’editore rispettare le lezioni del codice, ove siano motivate dalla struttura del verso, soprattutto in cesura;⁶⁰ nel secondo caso – anche in testi specificamente destinati al canto – l’autografo sacchettiano presenta parole con atone finali apparentemente eccedenti non apocate e con punti espuntivi sottoscritti, che tali rimangono anche nell’edizione di Davide Puccini.⁶¹

Se già alcuni settori della lirica obbligano a interrogarsi sull’effettiva resa ‘esecutiva’ della norma, ancor più problematica appare la restituzione ponderata del dato versificatorio nell’àmbito della poesia devazionale, soprattutto in cantari e laude, in repertori cioè particolarmente soggetti a un sostanziale margine di variabilità dato dall’esecuzione.⁶² In questo senso, sempre tenendo conto della necessità di una motivata valutazione dei fenomeni metrici e della leggibilità dei testi restituiti,⁶³

⁵⁹ Facini 2019, pp. 276-282, a cui rinvio anche in merito al dibattito sull’ammissibilità o meno dell’apocope nella lingua poetica siciliana (in risposta a Di Girolamo 2008, p. LX).

⁶⁰ Berardi 2014, p. 22. La studiosa fornisce una nutrita serie di esempi e un’appendice di testi (pp. 29-36). Su “filosofia metrica” e cesure epiche vd. Facini 2019, pp. 263-270.

⁶¹ Vd. la *Nota al testo* di Puccini in Sacchetti, *Ldr*, pp. 39-40.

⁶² A tal proposito della flessibilità del testo eseguito (o improvvisato) fortemente influenzato da pratiche o tradizioni orali, rinvio alla ricca indagine di Degl’Innocenti 2016, pp. 46-57 (lo stesso autore si è occupato anche dell’iconografia “musicale” del canterino, in Degl’Innocenti 2016, pp. 65-78). Cfr. l’introduzione a Ferrero 1965. Lo studioso riconosce la possibilità di mantenere l’atona crescente, anche se, “quando il verso può essere ridotto ad esatta misura con [economici] emendamenti”, è comunque lecito introdurli (traggo la citazione da p. 47).

⁶³ Menichetti 1993, p. 547 raccomandava di “valutare caso per caso, testo per testo, autore per autore se tali infrazioni alla norme sono autentiche, cioè non dovute a errori nella copia”.

l'edizione è da intendere come registrazione critica di un dato scritto necessariamente condizionato dalla sua naturale forma di attualizzazione cantata.⁶⁴

Nella restituzione dei versi e nell'interpretazione della loro misura, ove non sia possibile ricorrere a piccoli interventi, sarà quindi necessario riflettere sulle possibili anomalie, distinguendole in categorie di anisosillabismo reale e di anisosillabismo apparente:⁶⁵

1. Anomalie metriche effettive (ipermetrie e più rare ipometrie):
 - a. irriducibili anche con interventi poco economici. L'anomalia sarà indicata, a lato, con un numero corrispondente alle sillabe eccedenti o carenti preceduto da + per gli eccessi e - per i difetti (es. "+1" indica un verso ipermetro di una sillaba);
 - b. riducibili con semplici ed economici interventi, con apocopi, espungendo congiunzioni, preposizioni, articoli o pronomi non semanticamente necessari (es. 39, v. 20: "[in] questo ciascuno ispera").
2. Ipermetrie apparenti, per le quali sarà possibile:
 - a. introdurre un'apocope della vocale atona finale, soprattutto se 'virtualizzabile'; tali vocali saranno mantenute a testo, ma contraddistinte da carattere corsivo (es. 31, v. 3: "chi da fallire si muta" – ove vi siano più possibilità di espunzione, si propone quella che è parsa più economica –), con la sola eccezione dei casi rientranti nel punto 2.c;
 - b. ricorrere, quando possibile, alla sinalefe introversale;⁶⁶
 - c. considerare apparentemente ipermetri versi eccedenti in censura che presentino, cioè, una o più sillabe atone 'al mezzo' (dopo arsi di quarta o di sesta per l'endecasillabo canonico).

⁶⁴ O 'decantata', per la poesia narrativa. Vd. De Robertis 1984, p. 21, in merito all'edizione canterina: "il testo del cantare è, ogni volta, ossia ad ogni nuova sua riproduzione, il risultato di una conversione". Cfr. Balduino 2004, p. 206, e, sulla fedeltà al codice (soprattutto su fatti metrici), Del Popolo 1978, pp. 9-10, e Del Popolo 2004, p. 79.

⁶⁵ Vd. Ferrero, *Poemi cavallereschi*, p. 47; Balduino, *Cantari del Trecento*, pp. 17-18, De Robertis 1960, pp. 67-175. Su anisosillabismo ed ecdotica vd. almeno Norberg 1954, pp. 26-29, e Stussi 1988, Appendice I.

⁶⁶ Quando il primo dei due versi è apparentemente eccedente si tratta di episinalefe (o sinalefe introversale progressiva); quando, al contrario, è il secondo a presentare apparente ipermetria si tratta di anasinalefe (o sinalefe introversale regressiva). Vd. a tal proposito Menichetti 1993, pp. 293-295.

L'apparente anomalia sarà segnalata a lato con 5'+ o 7'+, a seconda che si tratti di primo emistichio sovrabbondante quinario o settenario.⁶⁷ Per uniformità, considerati i numerosi casi di eccedenze irriducibili, le atone crescenti in cesura non sono mai ridotte, anche quando apocopabili.

3. Ipometrie apparenti, sanabili con dieresi eccezionali.⁶⁸

Tra le sillogi laudistiche più cospicue, **Ch266** fornisce alcuni dati interessanti per l'interpretazione dello statuto 'apparentemente irregolare' delle eccedenze in cesura, non solo in concomitanza di cesura epica, ma anche quando il primo emistichio sia settenario.

Proprio nel vasto repertorio chigiano il copista ricorre in varie occasioni a tratti obliqui polifunzionali, utili nella divisione di vocali contigue o nella separazione visiva degli emistichi di un endecasillabo, anche quando quest'ultimo risulti apparentemente eccedente.⁶⁹ Di seguito alcuni casi rilevanti, riportati rendendo conto, nell'ordine in cui essi compaiono nel manoscritto, della cartulazione, delle eventuali rubriche “cantasi come” e degli incipit laudistici:

⁶⁷ Nel caso in cui un verso possa essere risolvibile considerando il primo emistichio eccedente in cesura o ricorrendo alla sinalefe interversale, si privilegerà la soluzione più rispettosa della struttura versificatoria. La convenzione grafica (con numero corrispondente alle sillabe del verso seguito da un apice se piano, due apici se sdruc ciolo, senza apice se tronco) è ispirata al sistema utilizzato per la metrica romanza, adattandolo però alle necessità di ‘visualizzazione’ della misura versale in contesto italiano (di statisticamente diffusa parossitonia): 5'+, ad esempio, indicherà pertanto un primo emistichio quinario piano che ha quinta sillaba eccedente che cade in cesura di endecasillabo.

⁶⁸ In via generale e se non diversamente indicato, i nessi vocalici discendenti di fine parola acquisiscono statuto differente in base alla loro posizione all'interno del verso: usualmente, se a fine verso richiedono iato, mentre se si trovano all'interno del verso sono normalmente monosillabici. A tal proposito rinvio a Menichetti 1993, pp. 241-261.

⁶⁹ L'uso di scandire vocali contigue con barre oblique è tipico di molti copisti anche in testi in prosa; considerata la perizia nella copiatura di **Ch266**, questi segni sono però particolarmente interessanti, nei luoghi elencati, dal punto di vista ritmico e metrico. La maggior parte delle laude menzionate nell'elenco (non tutte a tradizione unica) non è qui oggetto di edizione, perché al di fuori dei limiti dell'attuale indagine. Per la bibliografia relativa a ciascun testo vd. Persico 2022, pp. 134-136.

- c. 23v (n. 9), *Chi vorrà nel ciel salire;*
- c. 28v (n. 26), “cantasi in su *Non so perché si sia*”, *Non so per qual follia;*
- cc. 29v-30r (n. 30), “in su *Se mai s'andrà per pietà costei*”, *Mai non resterò gridare omei;*
- c. 30v (n. 34), “in su *Che credi fare amore*”, *O peccator che fai;*
- cc. 38v-39r (n. 65), “*Lalda di Giovanni da Terranuova gesuato*”, *E l'amor, Signor Giesù, famiti amare;*
- cc. 107v-108r (n. 238), “in su *O Madre che festi et poi come rispetti*” (Giustinian), *Perché 'ntendessi, o alma, l tuo Fattore;*
- c. 108v (n. 241), “in su *Giuroti, donna, per la fede mia*”, *O santa carità dell'alme pia;*
- c. 115v-116r (n. 263), “in su *O rosa bella / o dolze anima mia*” (Giustinian), *O sacra stella / ver umile e pia;*
- c. 122v-123r (n. 281), “cantasi a modo de *Canti di galea quando si voga* e in su *Da ppoi che l mio messere*”, *Da poi che l mondo rio;*
- c. 128v (n. 299), “cantasi in su *Guerriera mia consentimi*” (Giustinian), *Vergine pia, de, piacci' a tte.*

Ad esclusione dei luoghi in cui i tratti obliqui dividono vocali contigue o versi trascritti di séguito,⁷⁰ in alcuni frangenti tali espedienti grafici suddividono endecasillabi eccedenti in sede di cesura.⁷¹ Uno forse dei casi più interessanti è quello della lauda *O sacra stella, Vergin umile e pia* (**Ch266**, c. 115v [n. 263]):⁷²

⁷⁰ Ad esempio **Ch266**, c. 28v (n. 26; si mantengono i tratti obliqui introdotti dal copista): “Tu ssai che da Dio fusti creata [a capo] e per sue gracie/eletta”; n. 30, c. 29v: “a Dio ricorri con umilitade [a capo] che'è 'l Signor che tti vuol perdonare”; n. 34, c. 30v: “con allegreza/a Dio ritornerai”. Vd. inoltre il caso di *Chi vorrà nel ciel salire*, **Ch266**, c. 23v [n. 9], v. 19: “Voi che nel mondano amore / sempre mai vi dilettate”.

⁷¹ In alcune laude per lo più settenarie, spesso l'ultimo verso di ripresa e quello della volta si presentano nella forma di endecasillabi costituiti da settenario e quadrisillabo o quinario. I casi in cui Benci ricorre a barre oblique per distinguere versi trascritti di séguito corrispondono sostanzialmente con aggiunte superiori, ma sempre della stessa mano, copiate in corpo minore per approfittare degli spazi bianchi – talvolta discretamente estesi – lasciati nei margini inferiori delle carte. L'ampia casistica di variabili già illustrata da Del Popolo, *Laudario di San Gilio I*, pp. 62-75 risulta particolarmente utile, come riferimento metodologico, anche per indagini a più ampio spettro sulle possibilità rimiche e strutturali (anche con rima interna) di altre sillogi. Cfr. Orlando 1993, pp. 62-63.

⁷² Per l'attribuzione, come si vedrà in sede di commento al testo, vd. Fallows 1995, pp. 251-254.

O sacra stella, / Vergin umile e pia,
de, non lassar perir l'anima mia.

Misera mme dolente, / sento martire
per mal servire / e troppo 'l mond'amare.
soccorrimi ne' guai / e· mio languire,
de, priega Dio, / che mi vogli'aiutare.

5

O divin fiore, / ciascun dee te amare,
a tte sola ricorro, virgo Maria!

musicata sulla melodia della giustinianea *O rosa bella, o dolce anima mia*:

O rosa bella, o dolze anima mia,
non mi lassar morire, in cortesia.

Ai, lasso me, dolente, dezo finire
per ben servir e lealmente amare.
Soccorrimi ormai del mio languire,
cor del cor mio, non mi lassar penare.

(7'+)

5

O idio d'amore, che pena è quest'amare!
Vedi ch'io mor tut'hora per quest'iudea.

(5'+)

(7'+)

Il testo presenta vari endecasillabi con primi emistichi crescenti (qui per due volte, vv. 1 e 7, in concomitanza di cesura epica), divisi da tratti obliqui che scandiscono la divisione della versificazione.⁷³

Tali apparenti anomalie (per l'occhio e non per l'orecchio) sono giustificate dall'esecuzione: il *cantus* apre le mutazioni con un lungo melisma; ripete per cinque volte “Ai, lasso me” seguendo ‘sillaba contro nota’ la melodia; termina ribadendo per tre volte “de zò finire” e “per ben servire”. Le note mettono quindi in rilievo la struttura degli endecasillabi cadenzando in sede di cesura: nel caso di v. 3, quindi, evidenziano la costruzione del verso con settenario e quinario piani.⁷⁴

⁷³ Il fatto che si tratti sicuramente di endecasillabi e non di versi doppi è confermato dalla forma dell'archiesto – trattasi infatti di una lauda “cantasi come” –.

⁷⁴ In attesa di nuova edizione arsnovista, traggo la trascrizione da PMFC XXIV, pp. 144-146. La questione sul rapporto testo-musica è già stata discussa in Persico 2023, pp. 461-466.



Nello stesso testo, gli ultimi due versi sono apparentemente eccezionali: la melodia, infatti, non considera le sinalefi che naturalmente s'instaurano nei versi del ritornello: “O rosa bella,^o dolze anima mia, / non mi lassar morire^in cortesia”. Il canto divide il verso nei due emistichi e neutralizza la sinalefe tra *bella* e il vocativo *o*; l'endecasillabo che se ne ricava risulta regolare all'orecchio dell'ascoltatore.

Musical notation for a vocal part. The lyrics are: O ro - sa bel - - - - Oi dio d'a - mo - - - - la, o dol - ce^a-ni - ma mi - a re, che pe - na^è que - st'a - ma-re,. The music consists of two melodic lines on a treble clef staff with a 8/8 time signature. The first line starts with a sustained note followed by eighth-note patterns. The second line begins with a sustained note and continues with eighth-note patterns.

La lauda imitativa ripropone le medesime eccedenze in cesura (se non nel primo verso, dove però s'incontra una possibile sinalefe/dialefe fra emistichi), segnalate proprio da tratti obliqui. In entrambi i testi le sovrabbondanze restano percepibili solo all'atto della lettura; dal punto di vista del musicista, che opera con fioriture e reiterazioni, quelle stesse atone finali sono metricamente ininfluenti, dal momento che l'unità di partenza per lo sviluppo della melodia è l'emistichio e non l'intero endecasillabo.⁷⁵ Benché si tratti di un caso più unico che raro per complessità e per le strettissime corrispondenze tra testo profano e lauda, esso può concorrere a fornire una chiave interpretativa applicabile, all'interno dello stesso repertorio, anche a frangenti simili.

Tratti grafici con valore più o meno polifunzionale s'incontrano, tra i codici laudistici con rubriche “cantasi come” su melodie trecentesche, anche in M130, soprattutto per suddividere versi ‘continui’ o in occasione di atone sovrannumerarie, come in 14. *Deh, Vergine sovente*, vv. 1-2: “Deh, Vergine sovente / priega il tuo figliuolo / con dolce

⁷⁵ In questo senso, dalla parte del musicista, è possibile che la versificazione fosse sempre (o per lo più dei casi) percepita come composta. Sulla percezione dell'endecasillabo come verso non necessariamente unitario vd. Menichetti 1971, p. 46, nota 11, e Menichetti 1993, p. 171.

senbianti”. In R2224 tali tratti hanno la funzione di inibire sinalefi o di mettere in evidenza la conformazione dell’endecasillabo, come in 32. *Ogni òmo con pure fé*, v. 11: “e riman come cieco / senza guida”, anche se non in concomitanza di apparente ipermetria in sede di cesura.

2.5. Forme strofiche

Nel repertorio di cui si propone lo studio è ampiamente rappresentato il modello di ballata minore, seguito per frequenze da strutture grandi o mezzane, perlopiù composte da endecasillabi e settenari. Maggioritarie sono le laude che presentano mutazioni distiche, con ben trentanove casi sul totale. Lo schema ZZ ABABBZZ è, del resto, uno dei più diffusi fin dalla metà del Trecento, nel periodo in cui si osserva una tendenza alla riduzione della varietà della lirica per musica: su quasi settecento delle ballate trecentesche studiate da Capovilla, quasi la metà (315) rientrano in soli sette schemi e il 29,6% dell’intero repertorio si presenta nella forma di ballata minore con mutazioni distiche e *concatenatio* tra seconda mutazione e volta.⁷⁶

Solo tre, in questo *corpus*, sono i madrigali con ritornello distico, di cui uno composto da settenari ed endecasillabi (vd. Tab. 8).⁷⁷ La struttura ballastistica, come già segnalava Domenico De Robertis, tende a prevalere sulle altre forme sia per la sua circolarità formale, per la riproposizione del ritornello, sia per temi e stili ‘ricorrenti’.⁷⁸

Diciassette laude si presentano nella forma di ballata monostrofica, ma si registrano casi in cui le rispettive fonti sono pluristrofiche e, al contempo, casi in cui una lauda a più strofi corrisponde a una ballata profana monostrofica. I testi 8. *Ciascun fedel cristian co riverenza*, 18. *Laudian Gesù piatoso, in cui si truova*, 35. *Per l’allegreza del nostro Signore* e 39. *Preghiam Gesù con lieta cera*, che ad esempio sono composti da ben quattro stanze, sono legati ad antecedenti monostrofici (*Per alegreza del parlar d’amore, Donna, che d’amor senta, non si mova ed Ecco la primavera*, con melodia di Landini); al contrario, le laude monostrofiche 6. *Benedett’ è colui il qual si spoglia*, 8. *Ciascun che·rregno di Gesù disia* e 13. *Creata*

⁷⁶ Capovilla 1978, pp. 113-115, ma cfr. Gorni, *Note sulla ballata*, pp. 219-224, Capovilla 1977, pp. 238-260, e, per il riscontro con le forme canoniche, Pagnotta 1995, *ad loc.*

⁷⁷ Ma sulla genesi di tali strutture vd. Capovilla 1982, pp. 166-178, Zenari 2004, pp. 88-116.

⁷⁸ De Robertis 1952, pp. 55-107, e Calvia-Lannutti 2019, pp. 197-198.

fusti, o vergine Maria, vantano antecedenti pluristrofici: Benché partir da tte molto mi doglia, Non creder, donna, che nessuna sia (Franco Sacchetti) e *Questa fanciulla amor, fallami pia.*

La consistenza delle stanze, dal punto di vista prettamente numerico, dipende in realtà da vari fattori, non solamente o strettamente esecutivi. Calvia e Lannutti, partendo dal repertorio landiniano, osservano come la tradizione manoscritta musicale tenda naturalmente all'omissione delle parti di testo non notate, sia che si tratti di parti di strofe (secondo piede e volta, musicati sulla melodia della prima mutazione e del ritornello), sia che siano soggette all'espunzione intere stanze. Su centoquaranta ballate musicate da Landini, circa il 22% conta almeno un'attestazione con più strofi (considerati anche i codici solo letterari).⁷⁹ Non è da escludere che l'uso di trascrivere una o più stanze possa dipendere anche da consuetudini diffuse in alcune aree geografiche più che in altre: proprio a tal proposito Federico Ruggiero, studiando la tradizione manoscritta delle ballate dantesche, aveva messo in luce una sorta di 'divaricazione' tra tradizione mono- e pluristrofica a seconda del contesto di copiatura: la prima, rappresentata dalla produzione di Cino e di altri conterranei, è attestata dal ms. E23 e dagli affini settentrionali,⁸⁰ mentre la seconda è testimoniata da codici toscani.⁸¹

Il solo numero delle stanze, senza altri riscontri, non può essere carattere rivelatore di specifiche pratiche esecutive, ma la flessibilità nell'estensione della materia è certamente traccia di variabilità d'uso. I repertori per musica, in particolare, sono soggetti all'intervento non solo del poeta, ma anche del musico, del copista e dell'esecutore, ultimo nodo della catena trasmissiva del testo, nonché suo ideale fruttore e destinatario.⁸²

⁷⁹ Calvia-Lannutti 2019, pp. 198-200.

⁸⁰ Opinione condivisa è ritenere Cino padre della ballata monostrofica; vedi Casu 2004, pp. 11-13.

⁸¹ Ruggiero 2019, pp. 11-15.

⁸² Vd. Del Popolo 2007, p. 38: "La poesia religiosa e quella popolare hanno ben altra natura e trasmissione, e a certi livelli si può assegnare loro per autore, con R. Menéndez Pidal, l'evangelica 'legione', anche se sembra blasfemo e irriverente; questi testi sono per natura passibili di mutamenti di ogni tipo, con omissioni e aggiunte e spostamenti di strofe, tante volte a discapito del significato, con sconvolgimento dell'ordine".

2.6. Nota sulla lingua e criteri di edizione

2.6.1. Contesto linguistico

Benché il testimoniale sia eterogeneo, è possibile identificare un'area geografica maggioritaria e ben più rappresentativa nella tradizione “cantasi come” su melodie arsnoviste, ossia quella fiorentina. Fa eccezione il ramo settentrionale latore della prima lauda, *Amar non vo' te mondo pien di guai* (priva di rubrica), forse attribuibile al veneziano Leonardo Giustinian: tra i tratti veneti più tipici, si osservano, per il fonetismo, l'evoluzione delle palatali o affricate alveolari in fricative alveolari (ess. *porgi* > *porzi* in 2, v. 20 [B348] e *malvagio* > *malvaso* [B348, LG] o *malvasio* [N38] in 2, 25) e lo scempiamento di consonanti doppie (es. *fatto* > *fato* in 2, v. 19 [N38]), mentre per la morfologia il pronome tonico *ti* (*te*) in 2, vv. 11 e 16 [B348] e gli aggettivi possessivi *toi* in 2, v. 13 [Vgr1, B348, LG] e *toe/to'* in 2, v. 3 [B348, N38].⁸³

Nella maggior parte dei testi che costituiscono questo *corpus*, nei limiti e negli ambiti già definiti, si incontrano i caratteri del fiorentino d'inizio Quattrocento, influenzato da altre varietà toscane. Tre soli autografi del Pagliaresi trasmessi da M130 (7. *Chi ama, in verità, prima odia sé*, 30. *O vergine Maria*, 41. *Se tu l'iniquità osserverai*) sono di sicura provenienza senese, mentre i testi di Triv535 (di nostro interesse solo 33. *Omne incredulità oggie si parte*) sono di probabile provenienza cortonese, come suggeriscono i riferimenti alla Fraternità di Santa Maria delle Laude.⁸⁴

In via generale, per il vocalismo tonico permane il dittongamento -*ie-* e -*uo-* dopo consonante seguita da -*r*-, caratteristica che comunque resta presente, oscillando con la forma monottongata a seconda dell'*usus* o dei repertori, fino al XVI secolo;⁸⁵ esempi ne sono *priego*, con una ventina di occorrenze diffuse in tutto il *corpus* (con la rispettiva forma analogica *prieghiera* in 39, v. 28), *pruova* (ma alternato a *prova* nella lauda n. 18 [Ch266]), *truova/truovi* (in 7, vv. 9, 18-19 [M130] e in

⁸³ Per i tratti veneti vd. Cortelazzo-Paccagnella 1992, pp. 222-224, e Zamboni 1979, pp. 9-43. Su *toi* e *ti* vd. anche Rohlf 1966-1969, § 428. Seguono alcuni rilievi selettivi ed esemplificativi sulle forme notevoli registrate, seguiti dal luogo (numero del testo laudistico e verso) e dai codici in cui appaiono.

⁸⁴ Manni 1979, pp. 115-171, ma vd. anche Castellani 1967, pp. 17-35, e Palermo 1990-1992, pp. 131-156.

⁸⁵ Vd. Castellani 1967, p. 5.

18, v. 1 [**Ch266, R1764**]), ma anche *trova/trovano* (es. *trovan gli pastori* in 35, v. 34 [**Ch266**]).

Sempre riguardo al fonetismo, in **M130** – manufatto senese, almeno per la prima unità codicologica – si segnalano casi di mutamento di *-er-* pretonico o postonico in *-ar-* (*rompare* in 7, v. 8 e *osservarai* in 41, v. 1).⁸⁶ Forme in *-ar-* si trovano anche in **Ch266**, come nel caso di *albergarò* e di *ritrovarrai* in 12, vv. 12 e 17, e in **R1502**, 36, v. 8 *parturarai*. Di nuovo in **M130** s'incontrano le forme senesi *veghia* per *veglia* in 14, v. 32 (diffusa anche nel fiorentino quattrocentesco)⁸⁷ e *dunde* per *donde* in 31, v. 8. In **R2871** si registra la forma *annamorar*, ripresa letteralmente dalla fonte profana con l'intero verso che la contiene (4, v. 7). Ricorrono inoltre alcuni casi di *i-* prostetica (ess. *isposa* in 18, v. 3, *isfrenato*, *istato* e *isconoscente* in 26, vv. 7-15, *isforzato* in 35, v. 25, *isperando* in 39, v. 14 [**Ch266**]) e un unico caso di *none* con epitesi in 26, v. 26 [**Ch266**].

Per la morfologia, è maggioritario l'articolo maschile plurale nella forma originaria fiorentina *i* (es. *i dì*, ma di contro vd. *e dì* in 41, v. 19 [**M130**]); sono oscillanti in tutti i codici le forme *il/el* (da altri dialetti toscani) e *lo* per il maschile singolare (ess. *il piede* in 38, v. 9 [**R2871**], *il tuo Signore* in 34, v. 2 [**Ch266**], ma anche *el suo voler* in 7, v. 16 [**M130**], *el cor* in 17, v. 1 [**Ch266**], *el ver amore* in 42, v. 1 [**Ch266**], e *lo mio fallire* in 41, v. 3 [**Ch266, M130**], *lo tuo* in 42, v. 7 e in 44, v. 20 [**Ch266, R2224**]).⁸⁸ Si registrano inoltre occorrenze di *gli* seguito da sostantivo o aggettivo iniziale con consonante (ess. *gli nostri peccati* e *gli dannati* in 47, vv. 18-19 [**Ch266**]).

I possessivi *mie, tuo, suo* sono invariabili anche per il plurale, benché non in modo uniforme in tutti i codici (ess. *tuo 'npromesse* in 2, v. 3 [**Ch266, M130**] – ma altrove *le tue* [**Ash480, M27, M140**] –, *tuo man* in 5, v. 4 [**Ch266**], *tuo 'ntenzione* in 14, v. 29 [**M130**], *mie stride* in 17, v. 4 [**Ch266**] – la medesima forma si ritrova nella fonte musicata –, *tuo peccati* in 26, v. 25 [**Ch266**], *tuo possessione* in 33, v. 10 [**Ch266**], *mie figliuol* e *mie comandamenti* in 40, vv. 9, 16 [**Ch266**], *suo braccia* in 45, v. 28 [**Ch266**]).⁸⁹

In 33, v. 6 [**Triv535**, di ambito cortonese] si registra l'unico caso di particella pronominale *ce* (di contro a *ci*, nel resto del *corpus*), con

⁸⁶ Vd. Castellani 2000, pp. 350-362, Canneti 2021, p. 409.

⁸⁷ Castellani 1976, p. 25.

⁸⁸ Manni 1979, p. 128.

⁸⁹ Cfr. Manni 1979, pp. 133-134.

conservazione di *e* atona del latino volgare diffusa nei dialetti della Toscana orientale.⁹⁰

Per la morfologia verbale si registrano, anche se non in modo sistematico, le forme argentee (originarie dei dialetti occidentali) *arà/arai* invece di *avrà/avrai* (ess. *arà scusa* in 32, v. 17 [**Ch266, R2224, R1666, Ash480, M140**], *arai in cielo* in 42, v. 12 [**Ch266**]), *fusti* invece di *fosti* (es. in 13, v. 1 [**Ch266**] e in 23, v. 1 [**M140**, vs. **Ch266α-β**], benché *fosti* sia forma registrata altrove e in altri testimoni), *fussi* per *fossi* (ess. 2, v. 9 [**Ch266**] di contro a *fossi* [**M130** e ramo settentrionale], *fussi/fusse/fus-simo* (ess. 11, vv. 9-11 [**Ch266, R2224, A2274**], 11, vv. 9 e 11 [**Ch266, R2224**] e 32, v. 6 [**R2224**]).⁹¹ Ancora per il congiuntivo, si hanno *abbi* per la prima persona singolare (*io abbi* in 31, v. 6 [**M130**], diffusa in fiorentino già sul finire del secolo XIII), e *avessi* per la prima e la seconda persona singolare dell'imperfetto (es. *io avessi* e *tu mai avessi* in 2, vv. 10, 15, in quasi tutto il testimoniale).⁹²

Per quanto riguarda gli avverbi, *dentro* è attestato in forma non metatetica (ess. *dentro e di fuora* in 2, v. 4 [**Ch266, M130 Ash480, R2929, M27, M140 e altri**], *dentro* in 41, v. 7 [**Ch266, M130**]); si registrano un caso di *fuora*, dal latino *foras*, di nuovo in 2, v. 4 [**Ch266, M130, R2929, M27, M140 e altri**], ma *fuori* in **Ash480** e **Marc182**, e *domani* in 28, v. 16 [**M140, R2894**], ma *domane* in **R2929**.⁹³

Per i numerali, infine, si osserva l'adozione – nell'unico caso utile – di *duo* invece della forma trecentesca *due* (*duo ladron* in 21, v. 1 [**R2871**]).

⁹⁰ Castellani 1967, p. 365.

⁹¹ Manni 1979, pp. 141-144.

⁹² Manni 1979, pp. 156-160.

⁹³ A proposito delle forme *foras > fora* e *foris > fuori* vd. Aebisher 1965, pp. 1-8.

2.6.2. Criteri di edizione

Le laude sono trascritte secondo un principio di moderata conservatività, seguendo alcuni criteri:⁹⁴

1. Si modernizza la divisione delle parole (le preposizioni articolate sono univerbate quando con laterale doppia).
2. Si rispetta l'oscillazione tra scempie e doppie (nel caso di raddoppiamento fonosintattico, la divisione seguirà la norma moderna).
3. Sono sciolti tacitamente abbreviature e titoli.
4. Sono distinte secondo l'uso moderno *u* e *v* ed è ricondotta a *i* la lettera *j*.
5. I trigrammi *-lgl-* e *-ngn-* sono ridotti a *-gl-* e *-gn-* (ess. *Singnore*, *disdengno*).
6. La *c* cedigliata semplice o doppia *ç / çç* è ridotta a *z / zz*.
7. Si normalizza l'uso della *i* diacritica (es. *Signor* > *Signor*, *pacie* > *pace*, *Giesù* > *Gesù*), espunta o implementata secondo l'uso moderno.
8. Si normalizza l'uso della *h* diacritica superflua (es. *pecchator* > *pecuator*, *chome* > *come* per l'occlusiva velare).
9. Si normalizza l'uso della *h* nelle interiezioni (es. *de* > *deh*, *do* > *doh*).
10. Si normalizza la grafia delle labiovelari (es. *quore* > *cuore*).
11. Sono adottate le grafie à accentata (senza *h* diacritica) per le terze persone singolare e plurale di *avere* (es.: à, ànno), sè per la seconda persona singolare del presente indicativo di *essere*; vo' per la prima persona dell'indicativo presente di *volere* e *vo* per la prima persona dell'indicativo presente di *andare*.
12. Il punto in alto segnala caduta di consonante di fine parola (eventualmente in caso di assimilazione), ma non indica raddoppiamento fono-sintattico.
13. Le forme *co* e *no* per "con" e "non" (non puntate) sono da considerare autonome.
14. Si ricorre al trattino orizzontale per i casi di raddoppiamento pre-vocalico (es. *nonn-era*).
15. La punteggiatura è introdotta secondo l'uso moderno.

⁹⁴ Cfr. Castellani, *Nuovi testi I*, pp. 12-17. Per i testi delle fonti musicate si tiene fede alle edizioni di riferimento.

Il presente studio si prefigge l’obiettivo di stabilire criticamente il testo delle sole laude; prima dell’edizione di ciascun componimento, ordinato alfabeticamente e numerato per una più facile identificazione, è posta una nota dedicata a una breve discussione sulle peculiarità della composizione, sulla tradizione, sulla sua forma strofica e versificatoria, arricchita da un raffronto con gli antecedenti musicati. In tale sede, per rendere agevole il paragone tra testi, si citano le ultime edizioni disponibili delle fonti profane, prediligendo quanto pubblicato nell’àmbito del progetto arsnovista diretto da Maria Sofia Lannutti (ERC AdG *European Ars nova*), in particolare: Epifani, *La caccia*, Nicolò del Preposto, *Opera*, il volume d’avviamento metodologico (*Calvia-Lannutti, Musica e poesia*), e, in particolare, il *Corpus dei testi poetici e musicali (ANT)* dell’*ArsNova Database*.⁹⁵ A quest’ultima banca dati rinvio anche per la bibliografia specialistica e analitica, nonché per lo spoglio completo dei manoscritti musicali. Gli interventi dell’editore sono segnalati, in aggiunta a quanto già illustrato nei criteri di rappresentazione metrica: tra parentesi uncinate (<>) per le integrazioni; tra parentesi quadre ([]) per le espansioni. Con “⟨...⟩” è indicata una lacuna o un foro nella carta. L’apparato critico rende conto delle lezioni che si discostano da quelle accolte. Si adottano le seguenti abbreviazioni:

- *corr.* (*correxit*);
- *del.* (*delevit*);
- *add.* (*addidit*);
- *om.* (*omisit*).

I lemmi in apparato particolarmente estesi sono abbreviati facendo ricorso a tre punti (“...”) che dividono le prime parole della selezione dalle ultime (es. “le tuo... legaron” per indicare la porzione di verso “Le tuo ’npromesse mi legaron”).

Le note di commento contengono parafrasi di luoghi problematici e precisazioni varie, comprese eventuali fonti non discusse nelle note introduttive.

⁹⁵ Banca dati raggiungibile in Mirabile: mirabileweb.it/arsnova/ant.

Tab. 1. Laude “cantasi come” e relative fonti musicali

N.	Lauda	Testimoni	Fonte	Melodia
1	<i>Altro che tte non voglio amar giamai</i>	Ch266, c. 52r (n. 104)	Franco Sacchetti (<i>LdR</i> , CXXXVI), <i>Né te né altra voglio amar giammai</i> , (Francesco Landini)	SG
2	<i>Amar non vo' te, mondo pien di guai</i>	Ch266, c. 52r (n. 104), M130, c. 68r, Ash480, cc. 139r-v, A2274, cc. 45r-v, M27, cc. 55v-56r, M140, cc. 17r-v, N38, cc. 67v-68r, R2929, cc. 67v-68r, Vgr1, cc. 92r-v, B348, c. 114v, Marcl82, cc. 105v-106r, LG, cc. 88r-v	<i>Come tradir pensasti, donna, mai</i> (Jacopo Pianellaio) ¹	Lo, c. 47r
3	<i>Ami ciascun cristian con pura fede</i>	R2871, c. 60v	<i>Ama, donna, chi t'ana a pura fede</i> (Francesco Landini) ²	Sq, c. 164v, PR, cc. 26v- 27r, Pit, c. 61r, Pan, c. 8v
4	<i>Appreso al volto chiaro</i>	R2871, c. 62r	<i>Appress'un fiume chiaro</i> (Giovanni da Firenze) ³	Sq, cc. 5v-6r, GR, c. 4v, Pan, c. 50v, Lo, cc. 5v-6r

¹ Carducci, *Cantilene e ballate*, p. 151, Ferrari, *Le poesie popolari*, pp. 361-362, Corsi, *Poesie musicali*, p. 235.² Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 44-46, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 298, Husmann, *Die mittelalterliche*, p. 47, Corsi, *Poesie musicali*, pp. 137-138.³ Trucchi, *Poesie italiane inedite II*, p. 168, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 13, CMM VIII, p. 8, Sapegno, *Poeti minori*, p. 512, Corsi, *Poesie musicali*, pp. 10-11.

N.	Lauda	Testimoni	Fonte	Melodia
5	Batista da Dio amato	Ch266, c. 203v (n. 413)	De sospirar sovverte (Francesco Landini) ⁴	Sq, c. 149v, SL, c. 121r, SG
6	Bendett' è colui il qual si spoglia	R2871, cc. 60r-v	Benché partir da tte molto mi doglia (Nicolò da Perugia) ⁵	Sq, c. 92v, Pit, cc. 128v-129r, L0, c. 53r
7	Chi ama, in verità, prima hodia sé (Neri Pagiaresi)	M130, c. 25r	Niccolò Soldanieri, Io vo' bene a chi vuol bene a me (Gherardello da Firenze) ⁶	Sq, c. 29r
8	Ciascan che rrango di Gesù disia	R2871, c. 61r (α), c. 59v (β)	Franco Sacchetti (LdR, CXLI), Non creder, donna, che nessuna sia (Francesco Landini)	Sq, c. 136v, Pan, c. 2v, Pit, cc. 4v-5r
			Poi che da te mi convien partir via (Francesco Landini) ⁷	Sq, c. 142v, Pan, c. 5r, PR, c. 9v, Man, cc. 12v-13r, GR, c. 3r

⁴ Trucchi, *Poesie italiane inedite* II, p. 50 e in Carducci, *Cantilene e ballate*, p. 132, appare poi in Corsi, *Poesie musicali*, pp. 155-157.

⁵ Trucchi, *Poesie italiane inedite* II, p. 154, Carducci, *Cantilene e ballate*, p. 320, Carducci, *Poesie musicali*, pp. 100-102, Nicolò del Preposto, *Opera*, p. 207 e poi p. 208.

⁶ Sapegno, *Poeti minori*, p. 475.

⁷ Cian, *Ballate e strambotti*, p. 40, Levi, *Francesco da Vannozzo*, p. 339, Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 147-148, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 246, Corsi, *Poesie musicali*, p. 213.

N.	Lauda	Testimoni	Fonte	Melodia
9	Ciascum fèdel cristian co riverenza	Ch266, cc. 196v-197r (n. 398)	Per allegreza del parlar d'amore (Francesco Landini) ⁸	Sq, c. 159r, Pan, c. 5v, Lo, c. 6r, SG
10	Colla mente, col cor, peccator fiso	Ch266, c. 71r (n. 141), R1764, c. 86v	Leonardo Giustinian (?), Con lagrème bagnandome el viso (Giovanni Ciconia) ⁹	Man, c. 14r, SevP, c. 62v, Pu, c. 2r, Pit, cc. 52v-53r, Q15 (framm.)
11	Come sè da laudar, più ch'altrui assai	Ch266, c. 208r (n. 430), R22224, c. 6v	Come tradir pensasti, donna, mai (Jacopo Pianellaio) ¹⁰	Lo, c. 47r
			Franco Sacchetti (LdR, CXXXVI), Né te né altra voglio amar giammai, (Francesco Landini)	SG
12	Con sicurtà ritorna, o peccatore	Ch266, c. 203r (n. 411)	Franco Sacchetti (LdR, CXXXVI), Né te né altra voglio amar giammai, (Francesco Landini)	SG
13	Creatu fasti, o vergine Maria	Ch266, c. 71r (n. 140)	Questa fanciulla, Amor, fallami pia (Francesco Landini) ¹¹	Sq, c. 138r, Pan, c. 22v, PR, c. 85v, Pit, c. 70v, S22, c. 18r, SG

⁸ Ellinwood, Francesco Landini, pp. 136-137; Wolf, Squarcialupi Codex, p. 286; Corsi, Poesie musicali, pp. 205-206.

⁹ Persico 2023, p. 457.

¹⁰ Carducci, Cantilene e ballate, p. 151; Ferrari, Le poesie popolari, pp. 361-362; CMM VIII/5, p. XVI; Corsi, Poesie musicali, p. 235.

¹¹ Ellinwood, Francesco Landini, pp. 285-286; Wolf, Squarcialupi Codex, p. 234; Corsi, Poesie musicali, p. 216.

N.	Lauda	Testimoni	Fonte	Melodia
14	Dehr, Vergine soviente	M130, c. 67r	De sospirar soviente (Francesco Landini) ¹²	Sq, c. 149v, SL, c. 121r, SG
15	Dolze Signor, doh, don' all'alma pace	Ch266, c. 120r (n. 271)	Dolce fortuna, ormai rendime pace (Giovanni Giconia)	SevP, cc. 48v-49r, PadB, c. Bv
16	Donna, s'i' sson partito	R2871, c. 59r	Donna, s'i' t'ho fallito (Francesco Landini) ¹³	Sq, c. 158r, Man, c. 9r, Pan, c. 1r, PR, c. 34r, Pit, cc. 85v-86r, PadA, c. 38r, Lg, c. 23r, Af, c. 108r
17	Ei cor mi si divide	Ch266, c. 291v (n. 652)	Cosa crudel m'ancide (Andrea da Firenze) ¹⁴	Sq, c. 185v
18	Laudian Gesù piatoso, in cui si trova	Ch266, c. 71r (n. 139), R1764, c. 85r	Donna, che d'amor senta, non si mova (Francesco Landini) ¹⁵	Sq, c. 150v, PR, c. 36v e Pit, cc. 104v-105r
19	Merzé con gran piatà	Ch266, c. 298v (n. 682)	Ara' tu pietà mai (Francesco Landini) ¹⁶	Sq, c. 140v

¹² Trucchi, *Poesie italiane inedite II*, p. 50, Carducci, *Cantilene e ballate*, p. 132, Ellinwood, *Francesco Landini*, p. 67, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 364, Corsi, *Poesie musicali*, pp. 155-157.

¹³ Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 94-95, Li Gotti, *Il Codice di Lucca*, p. 120, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 284, Corsi, *Poesie musicali*, p. 165.

¹⁴ Ferrato, *Poesie musicali*, p. 12, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 340, CMM VIII/5, p. VIII, Corsi, *Rimatori*, p. 1077, Corsi, *Poesie musicali*, p. 291.

¹⁵ Li Gotti, *Poesie musicali*, p. 58, Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 72-73, Wolf, *Squarcialupi*, p. 265, Corsi, *Rimatori*, p. 1062, Corsi, *Poesie musicali*, p. 158.

¹⁶ Ellinwood, *Francesco Landini*, p. 291, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 240, Corsi, *Poesie musicali*, p. 227.

N.	Lauda	Testimoni	Fonte	Melodia
20	<i>Merzé ti chiamo, Vergine Maria</i> ¹⁷	Ch266 , c. 103r (n. 222), Ros424 , c. 137v; R2896 , cc. 34v-35r; Marc78 , c. 14r; Magl163 , c. 30r; Magl690 , cc. 22r-v, 79 r-v; Redi121 , c. 26r; R1501 , c. 35r; Ash480 , 86r-v; Pal172 , c. 92v; RG38 , c. 124r; P1069 , c. 51r, CorsD3 , cc. 43-44, CorsC33 , c. 34r; CN75.1 , c. 29r-v	Leonardo Giustinian (?) <i>Mercé te chiamo, o dolce anima mia</i> (anonimo) ¹⁸	MC871 , cc. 103v-104r, BU , cc. 27v-28r, E24 , cc. 82v-85r
21	<i>Nel mezzo a duo ladron post'una stella</i>	R2871 , c. 60v	Franco Sacchetti (<i>LdR</i> , LXII) <i>Nel mezzo già del mar la navicella</i> (Nicolo da Perugia)	Sq , cc. 81v-82r, Pan , cc. 86v-87r, Pit , cc. 28v-29r
22	<i>Non creder alma che lla dolze fiamma</i>	Ch266 , c. 284r (n. 633)	<i>Non credo, donna, che la dolze fiamma</i> (Antonio Zacara) ¹⁹	Man , cc. 34v-35r, Bo , c. 12v
23	<i>Nostra avocata sè, e sempre fosti</i>	Ch266 , c. 32v (n. 4, α), c. 126v (n. 292, β); M140 , cc. 62r-v	<i>Deducto sei a quel che mai non justi</i> (Antonio Zacara) ²⁰	BU , cc. 49v-50r, P4917 , cc. 25v-26r

¹⁷ Cremonini, *Feo Belcari*, pp. 376-377, a cui rinvio anche per l'edizione del testo. Solo Ch266 dispone di rubrica "cantarsi come".

¹⁸ Persico 2023, pp. 459-460.

¹⁹ Pirrotta-Li Gotti, *Il Codice di Lucca*, p. 138.

²⁰ Caraci Vela-Tagliani, *Dedutto sei*, pp. 290-291.

N.	Lauda	Testimoni	Fonte	Melodia
24	O dolce Dio, per la tua Madre pura	A2274, cc. 83r-v, Rusc, cc. 29v-30r	Ben lo sa Idio s'io son vergine e pura (Antonio Zacara)	SI, cc. 134v-135r
25	O falso amore, privato di pace	Ch266, c. 121v (n. 277)	Và' pure, Amor, e con le reti tue (Francesco Landini) ²¹	da Sq, c. 171r, Pan, c. 9r, Pit, c. 70r, SL, c. 101r
26	O Gesù Cristo padre, mio Signore	Ch266, c. 36v (n. 56)	La bionda treccia di fin or colore (Francesco Landini) ²²	Sq, cc. 126v-127r, Pan, c. 6r, FC, c. 1r, SG
27	O huom fatto da Dio, perché mal fai	Ch266, c. 107r (n. 232)	O cuor del corpo mio, perché me fai (anonimo) ²³	Man, c. 38v
28	O peccatore perché	Ch266, c. 34r (n. 46), M30, c. 26r, M140, cc. 64v-65r, R1502, c. 87v, R1666, c. 3r, R2894, cc. 41r-v, R2929, cc. 46v-47r, Gall, pp. 134-135	Ciascum faccia per sé (Nicolò da Perugia) ²⁴	Sq, c. 90r, Pit, c. 31r, Lo, c. 69v
29	O sacra stella, Vergin umile e pia	Ch266, c. 115v (n. 263)	Leonardo Giustinian (?) O rosa bella, o dolze anima mia (Giovanni Ciconia) ²⁵	SevP, cc. 46v-47r, Urb1411, cc. 7v-9r, SG

²¹ Li Gotti, *Poesie musicali*, p. 69, Li Gotti, *Il Codice di Lucca*, p. 120, Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 165-166, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 315, Corsi, *Rimatori*, p. 1075, Corsi, *Poesie musicali*, p. 224.

²² Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 107-108, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 209, Corsi, *Rimatori*, p. 1072, Corsi, *Poesie musicali*, pp. 185-186.

²³ Pirrotta-Li Gotti, *Il Codice di Lucca*, p. 141.

²⁴ Trucchi, *Poesie italiane inedite II*, pp. 192-193, Sercambi, *Novelliere III*, pp. 64-65, Nicòlo del Preposto, *Opera*, pp. 65-69.

²⁵ Persico 2023, P. 462.

N.	Lauda	Testimoni	Fonte	Melodia
30	O Signor Iesù, i' ti vo cercando	Ch266, c. 206r (n. 422)	Franco Sacchetti (<i>IdR</i> , CXXXVI), <i>Né te né altra voglio amar giammai</i> (Francesco Landini)	SG
31	O Vergine Maria (Neri Pagliaresi)	M130, c. 29r	Or è tal l'alma mia (Francesco Landini) ²⁶	Sq, c. 141r, Pan, cc. 7v-8r, Pit, c. 108r
32	Ogni òmo con pura fè	Ch266, c. 43r (n. 77), R2224, c. 9v, R1666, cc. 3r-v, Ash480, cc. 15v-16r, M140, c. 80v	Ciascum faccia per sé (Nicolò da Perugia)	Sq, c. 90r, Pit, c. 31r, Lo, c. 69v
33	Omne incredulità oggie si parte	Triv535, c. 135v	Ben lo sa Idio s'io son vergine e pura (Antonio Zacara)	SI, cc. 134v-135r
34	Or ché non piangi, o misero peccatore (Vanni di Martino)	Ch266, c. 36v (n. 55)	La bionda treccia di fin or colore (Francesco Landini) ²⁷	Sq, cc. 126v-127r, Pan, c. 6r, FC, c. 1r, SG
35	Per l'allegreza del nostro Signore (Angelo da Camerino)	Ch266, c. 175r (n. 357), R1119, cc. 245v-246v	Per allegreza del parlar d'amore (Francesco Landini) ²⁸	Sq, c. 159r, Pan, c. 5v, Lo, c. 6r, SG

²⁶ Cappelli, *Poesie musicali*, p. 11; Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 132-133; Wolf, *Squarecialupi Codex*, p. 242; Corsi, *Poesie musicali*, pp. 203-204.

²⁷ Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 107-108; Wolf, *Squarecialupi Codex*, p. 209; Corsi, *Rimatori*, p. 1072; Corsi, *Poesie musicali*, pp. 185-186.

²⁸ Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 136-137; Wolf, *Squarecialupi Codex*, p. 286; Corsi, *Poesie musicali*, pp. 205-206.

N.	Lauda	Testimoni	Fonte	Melodia
36	<i>Per l'umiltà, Maria, che 'n te troni</i>	M130 , c. 75v, + Ros424 , c. 124v, R1502 , c. 18v, R1695 , c. 18v, R2929 , cc. 42r-v, B4019 , cc. 94v-95r, Gall. , p. 103	<i>Come tradir pensasti, donna, mai</i> (Jacopo Pianellaio) ²⁹	L0 , c. 47r
37	<i>Per verità portare al mondo nacque</i>	R2871 , c. 59v	Francesco Petrarca (<i>Rof</i> , 52), <i>Non al suo amante più Diuna piaque</i> (Jacopo da Bologna)	Sq , cc. 10v-11r, Pan , c. 71r, Pit , cc. 4v-5r, SL , c. 45r (solo <i>tenor</i>)
38	<i>Po' che da morte nessun si ripara</i>	R2871 , c. 60r	<i>Po' che partir convieni, donna cara</i> (Francesco Landini) ³⁰	Sq , c. 165v, Pan , c. 23r, Pit , cc. 92v-93r, SL , cc. 109v-110r, PadA , c. 60v, Pu , c. 248r
39	<i>Preghiam Gesù con lieta cera</i>	Ch266 , c. 74v (n. 156)	<i>Ecco la primavera</i> (Francesco Landini) ³¹	Sq , c. 135r, SG
40	<i>Preghiam la dolce vergine Maria</i>	Ch266 , c. 204r (n. 414)	Franco Sacchetti (<i>LdR</i> , CXLIII), <i>Non creder, donna, che nessuna sia</i> (Francesco Landini)	Sq , c. 136v, Pan , c. 2V, Pit , cc. 4v-5r

²⁹ Carducci, *Cantilene*, p. 151, Ferrari, *Le poesie popolari*, pp. 361-362, CMM VIII/5, p. XVI, Corsi, *Poesie musicali*, p. 235.

³⁰ Bilancioni, *Ballate inedite*, n. 5, Mazzoni, *Tre ballate*, p. 10, Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 273-275, Wolf, *Squarecialupi Codex*, p. 300, Corsi, *Poesie musicali*, p. 212.

³¹ Ferrato, *Poesie musicali inedite*, p. 5, Li Gotti, *Poesie musicali*, p. 59, Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 85-86, Wolf, *Squarecialupi Codex*, p. 228, Sapegno, *Poeti minori*, p. 499, Corsi, *Rimatori*, p. 1063, Corsi, *Poesie musicali*, pp. 167-168.

N.	Lauda	Testimoni	Fonte	Melodia
41	Se tu l'iniquità osservarai (Neri Pagliaresi)	Ch266, c. 218v (n. 468), M130, c. 23v	Se per dureza tu morir me fai (anonimo)	PadB, c. Ar
42	Se vuoi saper qual è el ver amore	Ch266, c. 106v (n. 231)	S'avesse forza o sdegno quant'amore (Bonauto Corsini ?) ³²	Man, cc. 43v-44r
43	Sempre laudata e benedetta sia	Ch266, c. 204v (n. 418)	S'i' ti son stato e voglio esser fedele (Francesco Landini) ³³	Sq, c. 142v, Pan, c. 8r, PR, cc. 48v-49r, Pit, cc. 98v-99r, Man, c. 41v, PadA, c. 51v, SL, c. 109v- 110r, SG
44	Signore, merzé ti chieggio	Ch266, c. 70v (n. 136), R1764, c. 37v (α), c. 85v (β), R1666, c. 10v, M4, c. 11r	Dio mi guardi di peggio (Nicolo da Perugia) ³⁴	Sq, cc. 87v-88r, Pit, c. 29r
45	Sotto v'ò posto questa compagnia	R2871, c. 59v	Poi che da te mi convien partir via (Francesco Landini) ³⁵	Sq, c. 142v, Pan, c. 5r, PR, c. 9v, Man, cc. 12v- 13r, GR, c. 3r

³² Pirrotta-Li Gotti, *Il Codice di Lucca*, p. 146.

³³ Mazzoni, *Tre ballate, Li Gotti, Il Codice di Lucca*, p. 144; Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 161-162; Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 246; Corsi, *Poesie musicali*, p. 222.

³⁴ Corsi, *Poesie musicali*, p. 103; Nicolò del Preposto, *Opera*, pp. 48-49.

³⁵ Cian, *Ballate e strambotti*, p. 40; Levi, *Ellinwood, Francesco di Vannozzo*, p. 339; Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 147-148; Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 246; Corsi, *Poesie musicali*, p. 213.

N.	Lauda	Testimoni	Fonte	Melodia
46	Tutta gioiosa Cristo va chiannando	Ch266, c. 241v (n. 536)	Tutta soletta si già mormorando (Guglielmo di Francia) ³⁶	Sq, c. 174r, Pit, c. 10r, Pan, cc. 6v-7r, SG
47	Tutta smarrita sì va amirando	Ch266, c. 31r (n. 36)	Tutta soletta si già mormorando (Guglielmo di Francia)	Sq, c. 174r, Pit, c. 10r, Pan, cc. 6v-7r, SG
48	Vita, chi t'ama, in croce morto stia	R2871, cc. 59v-60r	Vita non è più misera e più ria (Francesco Landini) ³⁷	Sq, c. 167v, Pan, c. 10v, PR, c. 49r, Pit, c. 103r, SL, cc. 101v-102r, SG

³⁶ Li Gotti, *Poesie musicali*, p. 51, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 320, CMM VIII/5, p. XIII, Corsi, *Rimatori*, p. 1054, Corsi, *Poesie musicali*, pp. 91-92.

³⁷ Casini, *Studi di poesia*, pp. 253-254, Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 167-168, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 305, Corsi, *Poesie musicali*, p. 225.

Tab. 2. Laude "cantasi come" (c.c.) su testi di Franco Sacchetti

Testo di Franco Sacchetti	Mss. musicali	Lauda imitativa	Mss. c.c.
Né tte né altra voglio amar giammai, "Franciscus de Organis sonum dedit" [LdR, CXXXVI]	SG	1. Altro che tte non voglio amar gianmai	Ch266, c. 74r [n. 153]
		11. Come sè da laudar, più ch'altrui assai	Ch266, c. 108r [n. 430], R2224, c. 6v
		12. Con sicurtà ritorna, o peccatore	Ch266, c. 203r [n. 411]
		30. O Signor Iesù, i' ti vo cercando	Ch266, c. 206r [n. 422]
Nel mezzo già del mar la navicella, "magister Niccolaus Propositi sonum dedit" [LdR, LXII]	Sq, cc. 81v-82r, Pan, cc. 86v-87r, Pit, cc. 28v-29r	21. Nel mezzo a duo ladron post' una stella	R2871, c. 61r
Non creder, donna, che nessuna sia, "Franciscus de Organis sonum dedit" [LdR, CXLIII]	Sq, c. 136v, Pan, c. 2v, Pit, cc. 4v-5r	8. Ciascun che-rregno di Gesù disia	R2871, c. 61r (α) + c. 59r (β) [n. 414]
		40. Preghian la dolce vergine Maria	Ch266, c. 204r

Tab. 3. Laude “cantasi come” (c.c.) su testi di Dante, Petrarca, Giustinian

Fonte	Mss. musicali	Lauda imitativa	Mss. c.c.
Dante Alighieri (<i>Rime</i> , (LXXXVII [22]), <i>I' mi son pargoletta bella e nova</i>	?	A.1. <i>Ancella preziosa di Dio padre</i>	R2871, cc. 63v-64r
Francesco Petrarca (<i>Rvf</i> , 52), <i>Non al suo amante più Diana piacque</i> (Jacopo da Bologna)	Sq, cc. 10v-11r, Pan, c. 71r, Pit, cc. 4v-5r, SL, c. 45r (solo tenor)	37. <i>Per verità portare al mondo nacque</i>	R2871, c. 59v
Leonardo Giustinian (?), <i>Con lagrème bagandome el viso</i> (Giovanni Ciconia)	Man, c. 14r, SevP, c. 62v, Pu, c. 2r, Pit, cc. 52v-53r,	10. <i>Colla mente, col cor, peccator, fiso</i>	R1764, c. 86v; Ch266, c. 74r [n. 153]
Leonardo Giustinian (?), <i>Mercè te diciamo, o dolce anima mia</i>	Q15 (frammm.)	20. <i>Merzè ti chiamo, Vergine Maria</i> 103v- 104r, BU, cc. 27v- 28r, E24, cc. 82v- 85r	Ch266, c. 103r [n. 222]
Leonardo Giustinian (?), <i>O rosa bella, o dolce anima mia</i> (Giovanni Ciconia)	SevP, cc. 46v-47r, Urb1411, cc. 7v-9r	29. <i>O sacra stella, virgin umile e pia</i>	Ch266, c. 115v [n. 263]

Tab. 4. Laude "cantasi come" (c.c.) su melodie non pervenute

Fonte	Mss. musicali	Lauda imitativa	Mss. laudisticici ³⁸
<i>Amor, se ti diletta</i>	?	<i>Questa sposa diletta</i>	R2871 , c. 61v
<i>Chi guasta l'altrui cose, fa villania³⁹</i>	?	<i>Chi non cerca lesù con mente pia</i>	M130 , c. 56r
<i>Deh, luce del mio cor, non voler</i>	?	<i>Or ti correghi, miser, del tuo difetto</i>	Ch266 , c. 204r (n. 416)
<i>ch'io</i>		<i>O Maria dolce, con quanto disio</i> (Neri Pagliaresi)	M130 , cc. 29v-30r ⁴⁰
<i>Dimmi, per tuo onore, / se ti piace</i>	?	<i>Venite con amore / a la cena novella</i>	M130 , cc. 27v-28v
<i>donzella (Giovanni Sercambi)⁴¹</i>		(Neri Pagliaresi)	
<i>Di' perché non ti piace</i>	?	<i>Serviritti, Signor mio (Neri Pagliaresi)</i>	M130 , c. 24v
<i>Miserere, lagrimando⁴²</i>	?	<i>Virgine madre santa (Neri Pagliaresi)</i>	M130 , cc. 22r-23r
<i>Né per dormire, né per fuggire</i>	?	<i>A mangiar tosto a mangiare (Neri Pagliaresi)</i>	M130 , cc. 25v-27v
<i>(Antonio da Ferrara)⁴³</i>			
<i>Oh, lass' a me, tapina sventurata⁴⁴</i>	?	<i>Ala infermità si fa perfetta (Neri Pagliaresi)</i>	M130 , cc. 30v-31r
<i>Parteti e non dimorare</i>	?	<i>Su, al cielo, è ritornata (Neri Pagliaresi)</i>	M130 , cc. 31r-v

³⁸ La tabella considera, a titolo esemplificativo, i testi spogli d'intonazione incontrati nei codici latori di laude "cantasi come" su melodie trecentesche; molte delle composizioni segnalate prive d'intonazione musicale vantano tradizione pluritemponiale.

³⁹ Incipit giunto a noi in incatenatura a quattro voci, per cui vd. Zimei 2024, p. 35.

⁴⁰ Molti altri i testimoni manoscritti privi di rubrica, per cui vd. Varanini, *Rime Sacre*, pp. 31-32.

⁴¹ Sercambi, *Nocelliere*, XXXV.

⁴² Carducci, *Cantilene e ballate*, p. 139.

⁴³ Antonio da Ferrara, *Rime*, p. 124.

⁴⁴ Da un sonetto Siculo-Toscano, per cui vd. Casini 1889, p. 239, e Zimei 2025.

Fonte	Mss. musicali	Lauda imitativa	Mss. laudistici³⁸
<i>P'rovar lo possa chi a me nol crede</i>	?	<i>Beato el peccatore ch'a Gesù crede Più sozza cosa al mondo non si vede</i>	Ch266, c. 197r (n. 399) M130, cc. 30r-v
<i>Questa leggiadra stella Se m'ascoltate, donne innamorate</i>	?	<i>El desiderio di quella (Neri Pagliaresi) Godeti, gode, ne le pene gode (Neri Pagliaresi) Non pur dormite voi, che pur fallite</i>	M130, cc. 25r-v M130, cc. 32r-v M130, cc. 23r-24v, Ch266, c. 268v (n. 609)
<i>S'io t'ò fallito, donna, mi dispiace</i>	?	<i>Virgo Maria, madre di cortesia O, Maria dolce, con quanto disio (Neri Pagliaresi)</i>	Ch266, c. 201v (n. 408)
<i>So ben perché tu m'ài lassato, Amore</i>	?	<i>O corpo sacro del nostro Signore⁴⁵ S'io t'ò fallito, jesù, e mi dispiace Io ti vorrei trovare, jesù amore</i>	M30, c. 13r⁴⁶ Ch266, c. 39r (n. 66) M130, c. 43r
<i>Tu non vuo' ch'io ti guardi</i>	?	<i>Quando Signor mio dolce, vedarò</i>	M130, cc. 32v-33r

³⁸ Wilson 2009b, p. 240, registra altre fonti melodiche per questa lauda: *O crocifisso, che nel ciel dimori, O vaghe montanine e pastorelle* e alcuni rispetti.

⁴⁵ Con ulteriore rubrica “Lalda del Corpo di Cristo”.

Tab. 5. Laude "cantasi come" (c.c.) su *Vidi una forosetta*

Fonte	Mss. musicali	Lauda imitativa	Mss. laudistici
<i>Vidi una forosetta</i>	P1817, cc. 20v-21r, Q18, cc. 28v-29r, C95-96, cc. 17v-18r, M164, cc. 48v-49.	A.2. <i>Da cciel mandato a ssalutar Maria</i>	R2871, c. 63r, M130, c. 74r, R2929, cc. 31v-32v (α), cc. 68r-v (β)
> <i>Da cciel mandato a ssalutar Maria</i>		<i>Pace chegiamo, o vergine Maria</i>	M130, c. 64v, Ch266, c. 210r (n. 438) ⁴⁷
		<i>Madre di Geso Cristo, virgo pia</i>	M130, c. 67r

Tab. 6. Laude "cantasi come" (c.c.) su *Ben lo sa Idio*

Fonte	Mss. musicali	Lauda imitativa	Mss. con rubriche
<i>Ben lo sa Idio s'io son vergine e pura</i> (Antonio Zácaro)	SI, cc. 134v-135r	33. <i>Omne incredulità oggij si parte</i> 24. <i>O dolce Dio pe-lla tua Madre pura</i>	Triv535, c. 135v A2274, c. 83r
> <i>O dolce Dio pe-lla tua Madre pura</i>		<i>Gesù che vedi la mia mente pura</i>	A2274, c. 56r, ma nelle stampe rubricata come "cantasi come" <i>Ben lo sa Idio s'io son vergine e pura</i>

⁴⁷ In Ch266 senza rubrica.

Tab. 7. Modalità di elaborazione della fonte

		Incipit
a. Imitazione metrica	Tipo 1	8. Ciascun che rregno di Gesù disia; 13. Creati fusti, o vergine Maria; 23. Nostra avocata sè, e sempre fosti; 31. O Vergine Maria; 33. Omne incredulità ogie si parte; 33. Or ché non piangi, o misero peccatore; 35. Per l'allegreza del nostro Signore; 39. Preghiam Gesù con lieta cera; 41. Se tu l'iniquità osserverai; 46. Tutta gioiosa Cristo va chiamando.
	Tipo 2	1. Altro che tte non voglio amar giamai; 3. Ami ciascun cristian con pura fede; 4. Appresso al volto chiaro; 6. Bendettè coltui il qual si spoglia; 7. Chi ama, in verità, prima odia sè; 10. Colla mente, col cor, peccator fiso; 11. Come sè da laudar, più ch' altrui assai; 14. Deh, Vergine sovente; 15. Dolze Signor, doh, don all'alma pace; 16. Donna, s'i' sson partiti; 17. El cor mi si divide; 18. Laudian Gesù piafoso, in cui si truova; 20. Merzé ti chiamo, Vergine Maria; 21. Nel mezzo a duo ladron post' una stella; 22. Non creder alma che lla dolze fiammu; 24. O dolce Dio, pe illa tua Madre pura; 25. O falso amore, privato di pace; 27. O huom fatto da Dio, perché mal fai; 28. O peccatore perché; 29. O sacra stella, Virgin unile e pia; 32. Ogni òmo con pura fe; 37. Per verità portare al mondo nacque; 38. Po' che da morte nesun si ripara; 40. Preghian la dolce vergine Maria; 42. Se vuoi saper qual è el ver amore; 44. Signore, merzé ti chieggio; 45. Sotto v'ò posto questa compagnia; 47. Tutta smarrita sì va amirando; 48. Vita, chi t'ama in croce morto sta; A.1. Ancella preziosa di Dio padre.
b. Coerenza strutturale		2. Amar non vo' te, mondo pien di guai; 5. Batista da Dio amato; 9. Ciascun fedel cristian co riverenza; 12. Con sicurtà ritorna, o peccatore; 19. Merzé con gran piatti; 26. O Gesù Cristo padre, mio signore; 30. O Signor Iesù, i' ti vo cercando; 36. Per l'umiltà, Maria, che 'n te trovi; 43. Sempre laudata e benedetta sia.

Tab. 8. Schemi strofici

Forma e schema	Lauda n. (comprese canzonette giustinianee, contrassegnate da *)
Ballata minima	
z aaz	17
z AbAbz	44
Ballata minore	
zz ABABbY	28, 32
ZZ ABABBZ	1, 2, 7, 8, 11, 12, 13, 15, 26, 29*, 30, 34, 36, 40, 41, 43, 45, 48, A.2
Ballata mezzana	
ZyZ ABABByZ	3
ZyZ ABABZYZ	22
ZyY ABABBYY	6, 24, 25, 33
ZYY ABABYY	A.1
zyY AbCBaCcYY	16
Ballata grande	
zyyz ababyyz	38
ZyyZ ABABBccZ	A.3
ZYyZ ABABBYyZ	9, 35
ZYyz AbcAbcCYyz	18
ZyyZ ABABByyZ	10*, 46, 47
ZyyZ abcCabCCyyZ	42

Forma e schema	Lauda n. (comprese canzonette giustinianee, contrassegnate da *)
Ballata grande zYzY aBaBbYZy	5, 14
zyyZ ababbyyZ	19, 31
ZYYZ ABABBYYZ	23
ZYYZ ABABBCCZ	38
ZYYZ ABACDCZYZZ	20*
Ballata stravagante ZYxyZ ABABB(Y)x(y)Z	26
Madrigale aBB cDD EE	4
ABB ACC DD	21
ABA BCB CC	37

PARTE II

LAUDE “CANTASI COME”

Edizione dei testi

1. *Altro che tte non voglio amar giamai*

Testimoni. Ch266, c. 74r (n. 153), “Cantasi come Né tte né altra^a voglio amar giamai / falsa, po’ che tradito m’ai”.

Fonte musicale. Composta da Franco Sacchetti (*LdR*, CXXXVI), Né te né altra voglio amar giamai è musicata da Francesco Landini¹ e trasmessa da **SG**, c. 69r (residuum nella c. precedente):

Né te né altra voglio amar giammai,
falsa, po’ che così tradito m’hai.

Pensando, lasso, al tempo ch’i’ ho perduto
amando te, or grave doglia sento;
ché, se amante amar fu mai veduto,
con fede amava te per ognun cento,
tanto che ’l tuo amor, di virtù spento,
mi promettesti; e poi tradito m’hai.

5

De la promessa tua fu’ lieto tanto
che gioia non senti’ mai quanto allora:
tornato m’era ’n riso ogni mio pianto;
ma in me fece picciola dimora;
credeami esser dentro, or son di fora:
ad altrui data sè, tradito m’hai!

10

Abandonato senza mia cagione
da te mi trovo, ed or amante tale
hai tolto, che ne renderà ragione,
e già ti trade, ov’io t’era leale;

15

¹ Vd. la rubrica di **Ash574**: “Franciscus de Organis sonum dedit”.

così costui conforterà 'l mio male,
tradendo te come tradito m'hai.

20

Se femmina si volge come foglia
o piglia il peggio, in te posso vedere,
rea, diversa, nata per mia doglia:
giammai vèr me tu non avrai podere,
e s'i' t'amai, or brama il mio volere
di quel vendetta, ché tradito m'hai.

25

Vattene ad Amor, mia ballatella;
digi ch'alquanto aggia di me merzede,
punendo sì questa malvagia e fellà,
ch'assempro sia a qual donna la vede:
ché m'ha tradito senza alcuna fede,
come nessun fosse tradito mai.

30

Fra le lezioni di **SG** (solo ritornello, prima mutazione e volta) si segnalano solo tre varianti: *vogl' i' amar* (v. 1), *ch'ò perduto* (v. 3), *m'impromettesti* (v. 8).

Lauda. L'imitazione raggiunge livelli interessanti già nel ritornello: oltre alla ripresa della forma di ballata minore, il primo verso, in particolare, è costruito sul calco dell'incipit del modello, che poi lega in rima baciata -ai il ritornello con le volte. La composizione narra, nella forma di una *reductio ad exemplum*, di un interessante miracolo avvenuto nel contado fiorentino.² Non è possibile isolare la fonte esatta del racconto, ma con buona probabilità esso pare rinviare, considerato il riferimento alla Toscana (v. 4) e poi ai *cives* fiorentini (v. 21), a un fatto legato all'immagine conservata presso la Pieve dell'Impruneta che ritrae la Vergine con Bambino ed eseguita su tavola lignea da un certo Luca (le cronache dicono esser stato pittore di santa vita),³ che la leggenda vulgata aveva identificato con san Luca.⁴ Del “tabernacolo” (v. 11) atto alla sua conservazione si trova traccia sia nella leggenda trasmessa dal **R1063** (secondo

² Vd. Persico 2022a, pp. 129-136.

³ Nardi 1991, p. 508. Secondo quanto trascritto in **R1063** la tavola di Luca sarebbe stata dipinta a partire dal giorno 8 dicembre 1089. L'anonimo compilatore della leggenda riccardiana spiega, tuttavia, di aver raccolto testimonianze orali che rinviano a fatti precedenti a quelli narrati dal pievano Stefano. Per la descrizione trecentesca dell'immagine miracolosa vd. Ivi, pp. 523-551. Cfr. Cardini 1989, p. 293.

⁴ Il pievano Stefano scrisse la prima leggenda, con molti elementi fabulosi, attorno al 1375; essa fu poi inserita come prologo ai *Capitoli della Compagnia della Madonna dell'Impruneta*, la confraternita che sarebbe stata fondata, almeno stando alle sue dichiarazioni, nel 1340 (Guasti, *Capitoli*, pp. 7, 10-13). A proposito delle tre narrazioni della fondazione di Santa Maria all'Impruneta vd. almeno Nardi 1991, pp. 503-507.

cui immagine ed espositore dovettero essere collocati nell'oratorio degli eremiti il 25 marzo 1091), sia in altre fonti d'archivio superiori.⁵

La tavola sostenne diverse traslazioni e fu più volte esposta, soprattutto nella città di Firenze, al fine di restituire l'ordine o la pace per intercessione della Vergine.⁶ Così si legge, ad esempio, nella *Cronica* di Matteo Villani (fratello minore di Giovanni), libro IV, capitolo settimo, *D'una notabile meraviglia della reverenza della tavola di santa Maria in Pineta*.⁷

I molti miracoli avvenuti nella chiesa dell'Impruneta, comprese diverse guarigioni di muti, sono testimoniati dai documenti raccolti dal Ceccherini: "hedicata la Chiesa [...] quivi furono menati et condotti infermi et imbecilli,⁸ zoppi, attratti, muti, sordi, e d'ogni generazioni infettati, i quali tutti quivi raccomandanti et fedelmente raccomandati ricevevano sanitade".⁹ Nell'ultima stanza, dall'andamento sintattico incerto, il laudese si appella infine al fiorentino affinché festeggi e preghi la grande nobiltà di Maria, regina della pace in cielo e in terra: "preghi ella [...] che ci mantenga in pace sempremai!".

Ballata minore con schema ZZ ABABBZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volte. Ritornello e prima strofe sono congiunti per legame capfinido sul tema della luce infusa per grazia divina (vv. 2-3: *luminato-aluminato*).

Altro che tte non voglio amar giamai,
Madre di Dio, che luminato ci ài!

Aluminato ci ài novellamente
col bel miracol ch'aparì in Toscana,
manifestato a tutta quella gente,

5

⁵ Nardi 1991, p. 541. Il primo documento che attesta la presenza di un "tabernacolo" protettivo risale al 1330, per cui vd. Casotti 1714, I p. 37, 96.

⁶ Di alcune prime traslazioni e di alcuni miracoli narra il *Diario* di Bartolomeo di Michele Vinattiere edito in Corazzisi, *Diario fiorentino*, pp. 242-287. Già il primo miracolo, avvenuto nel 1340, ebbe a riguardare fenomeni meteorologici, in quel caso la cessazione di una lunga e dannosa pioggia. Rinvio almeno a Grosso 1983, pp. 33-77, a Pacciani-Paolucci-Proto Pisani 1987, pp. 15-16, e a Frati 2001, pp. 201-230.

⁷ Villani, *Cronica*, pp. 308-309.

⁸ *Imbecille*, latinismo, 'privo di forze', 'debole per malattia'.

⁹ Ceccherini 1890, p. 88.

di te, Donzella,¹⁰ la publica fama.¹¹

Così sempre fiorisce il frutto e grana
a' peccatori, ch'alluminato ci ài.¹²

(5'+)

Ché tanto tempo duro era passato
sanza venire da cielo acqua in terra,
come il tabernacol fu fuori cavato¹³
i nuvoli apariron sopra terra
e non passò vento, se 'l dir nonn-erra,
che tutti furon battezzati e mai.¹⁴

10

Innanzi che <a>l luogo tornasse quella
che regge tutto il mondo in ogni lato,¹⁵

15

¹⁰ *Donzella* che ‘mostra pubblicamente la sua fama’, letteralmente ‘fanciulla in età da marito’ o meglio ‘ vergine’ (vd. *GDLI* IV, p. 953), è Maria. L’appellativo *donzella* per indicare la Madonna è ben diffuso nei testi volgari del *TLIO*, tra cui anche Dante, *Conv.*, II 5, 4: “ciò fu quello suo grande legato che venne a Maria, giovanetta donzella di tredici anni, da parte del Sanator celestiale”.

¹¹ La rima *Toscana : fama : grana* è imperfetta. I vv. 3-6 possono così essere parafrasati: “ci hai edotti [illuminati] recentemente in merito alla tua pubblica fama con il bel miracolo che apparì in Toscana, [che fu] manifestato a tutta quella gente”.

¹² *Granare*, ‘giungere a maturazione’ (cfr. *GDLI* VI, p. 1033); ‘così sempre fiorisce il frutto [i.e. la grazia divina] e giunge a maturazione per i peccatori, perché tu [noi peccatori] hai illuminati’.

¹³ *Tabernacolo* anticamente indica o il ciborio o la ‘nicchia, anche mobile, in cui sono conservate immagini o reliquie’ (vd. Du Cange, *Glossarium* VIII, col. 3: “Tabernaculum, theca reponendis sacris reliquiis apta”); non è un caso che nella prima redazione della *Storia di santa Maria dell'Impruneta* vergata in **R1063**, forma che si discosta sensibilmente dalla narrazione *vulgata* che Ser Stefano, pievano dell’Impruneta, scrisse attorno al 1375, si legge come la tavola venisse esposta in un tabernacolo (c. 50r): “Diliberò e provide con detto prete Buono [...] che a di 25 marzo 1091 detta tavola e tabernacolo processionalmente fusse con debito e honesto modo con grande devozione portata”; così in Nardi 1991, p. 541. *Cavato*, ‘estratto dal luogo deputato alla sua custodia’. La porzione di testo non si trova nelle altre redazioni della leggenda ricardiana e nemmeno nel racconto vulgato.

¹⁴ *Battezzare*, qui genericamente ‘bagnare’ con acqua, in riferimento alla pioggia “minuta e cheta che tutta s’impinguava nella terra” (Villani, *Cronica* I, p. 481), caduta con abbondanza grazie all’intercessione della Vergine. *Mäio*, dal lat. *maius*, ‘maggio’, ‘vegetazione con fiori’: ‘furono bagnati i campi, pieni della vegetazione novella’.

¹⁵ ‘Prima che colei che regge [con la sua grazia] tutto il mondo in ogni lato tornasse in quel luogo [cioè nell’edicola]’ etc.

un fanciullo, ch'avea perduto la favella,¹⁶
 subito inanzi a llei ebbe parlato;
 deh, quanto Iddio ci à dimostrato:
 piacciavi di chiamarla sempremai!^{a 17}

20

Molto n'à da ffare festa il fiorentino,
 pensando della gran nobilitade,
 ch'apresso all'uscio e non passando, inchino,¹⁸
 miracol ch'ella volle dimostrare:¹⁹
 preghia·lla, per lla sua umilitade,
 che ci mantenga in pace sempremai!²⁰

25

a. sempremai] siempremai Ch266.

¹⁶ Il verso risulta regolare solo se si considera la sinalefe introversale *lato/^un* e l'apococe dell'atona finale di *fanciullo*.

¹⁷ *Chiamarla*, 'invocarla' con la preghiera.

¹⁸ *Inchino*, agg. 'prono', 'rivolto verso il basso', 'ossequioso.'

¹⁹ *Nobilitade : dimostrare : umilitade* è rima imperfetta.

²⁰ Il senso della strofa è incerto e le leggende rintracciate non aiutano nella sua ricostruzione; la sintassi è complicata da una serie di iperboli che sconvolgono l'*ordo verborum* a causa di una probabile corruttela a v. 23.

2. *Amar non vo' te, mondo pien di guai*

Testimoni. Ch266, c. 52r (n. 104), privo di rubrica; M130, c. 68r, “Come tradir pensasti, donna mai”; Ash480, cc. 139r-v, “Laude d’uno che dispregiò el falso mondo”; A2274, cc. 45r-v; M27, cc. 55v-56r; M140, cc. 17r-v, N38, cc. 67v-68r, R2929, cc. 67v-68r; Vgr1, cc. 92r-v; B348, c. 114v, privi di rubrica; Marc182, cc. 105v-106r, “Del dispregio del mondo traditore”; LG, cc. 88r-v, privo di rubrica “cantasi come”.

Fonte musicale. La melodia, composta da Jacopo Pianellaio, è trasmessa solo da Lo, c. 47r. Il testo poetico della fonte, focalizzato sul tema del tradimento amoroso, è pubblicato in Corsi, *Poesie musicali*, p. 235, sulla base anche di altri due codici non musicali: R184, c. 142v, e MC155, c.61v:¹

Come tradir pensasti, donna, mai
chi t'amava con fé più ch'altra assai?

Io non credo che mai con tanto amore
fusse nessun fedel quant'a te fui,
però ch'al ben servir dispuosi il core
lo primo dì ch'i' vidi gli occhi tui:
or che mio ben m'ha' tolto e dato altrui,
sanza mia colpa sospirar mi fai.

5

Se per mio fallo abandonato fossi,
verre' piangendo a domandar merzede;
ma sì palese ha' gli tuo 'nganni mossi,
ch'i' più no spero e già nessun ti crede
e di questo è esempro a chi sì rea ti vede
di non seguirti ove condotto m'hai.

10

I' priego Amor che ne sia gran vendetta.
del mal ch'ai fatto a tradimento, tale
ch'a novo amante, c'ha tua mente stretta,
che lasci ogni uom che più di lui ti cale,
sì che tu senta quanto duol mortale,
provando quel che sofferir mi fai.

15

20

¹ Prima edito in Carducci, *Cantilene e ballate*, p. 151, e in Ferrari, *Le poesie popolari*, pp. 361-362.

La fortuna di questo testo è provata dall'esistenza di altre laude imitative, oltre ad *Amar non vo' te, mondo pien di guai*: 11. *Come sè da laudar, più ch'altrui assai*, e 36. *Per l'umiltà Maria, che 'n te trovai*.

Lauda. Come suggerisce la rubrica di **Marc182**, c. 105v: "Lalde d'Ingesuati", il testo è contestualizzabile entro la produzione confraternale dei Gesuati, ordine originariamente senese fondato da Giovanni Colombini, ma diffuso entro il finire del Trecento anche a Venezia.² La tradizione testuale è particolarmente ricca, merito probabilmente dell'attribuzione della lauda a Leonardo Giustinian, dubbia in Ageno, *Il Bianco da Siena*, p. 7, e apocrifa in Scardin, *Le laude*, pp. 81-102.³ Si riconoscono due aree di diffusione del testo: una settentrionale, con testi veneti – o riconducibili – privi però di rubriche "cantasi come", e una toscana, con una sola rubrica in **Ch266**.

Per quanto riguarda il ramo settentrionale, con incipit del tipo *Amar non ti vo'/non ti voglio etc.*,⁴ **Vgr1**, che secondo Luisi rappresenterebbe l'archetipo della *princeps* del 1474 (**LG**) e della successiva stampa del 1475 (*Laudario Giustinianeo*, p. 30), è il testimone linguisticamente più marcato. **B348** e **Marc182**, stando a quanto messo in luce dallo stesso Luisi considerando l'intera raccolta (ivi, p. 30), potrebbero dipendere dal medesimo archetipo, quindi dal codice Giustinian-Recanati; il dettato di **B348** è però meno curato: presenta molti versi ipometri, con alcuni guasti nel senso e nelle rime; **Marc182** trasmette un dettato migliore, fatti salvi alcuni ipometri o ipermetri e un vistoso errore a v. 5: "tornandomi in dolce pianto in tristo canto" che guasta la misura dell'ende-casillabo, il senso e la rima.⁵ **N38**, sempre riconducibile al ramo di tradizione settentrionale,⁶ presenta solo con qualche anomalia nella metrica e con **Marc182**, **M27** e **R2929** trasmette la *difficilior* di v. 11: "niun diletto in te mai non si folce", unica lettura che restituisce senso ai versi (di contro a *si volle, si volse, ci fosse, mai colsi, recolsi etc.*) e non guasta la rima. **LG** presenta un testo generalmente deteriore: manca di un verso (v. 7) e trasmette numerosi guasti nella versificazione, oscillante tra le nove e le dodici sillabe metriche, pur considerando eventuali sinalefi/sineresi o dialefi/dieresi. Senza entrare nel merito della derivabilità della *princeps* dall'uno o dall'altro laudario, il testo di **Vgr1** non presenta le vistose ipermetrie di **LG**, ma è latore di una *singularis* deteriore (non accolta in **LG**): "saname, ché *da amore* io sum ferito" (v. 24) vs. "sana me, che *a morte* son venuto" (condivisa da alcuni testimoni settentrionali); il verso,

² Vd. brevemente Biggi 2020, pp. 283-296.

³ **LG**, c. 1r: "Incomencia le infrascripte rubriche o vero capituli dele devotissime et santissime laude del Iustiniano".

⁴ Sul problema delle rielaborazioni degli incipit "a incastro" o per inversione vd. Del Popolo 2010, p. 134, nota 2, e Del Popolo 2014, p. 4, nota 2.

⁵ Ma sui repertori trasmessi vd. Biadene 1887, pp. 186-214, e Scardin 1943, pp. 109-137.

⁶ Vd. Percopo 1885, pp. 129-131, e *Laudario Giustinianeo*, pp. 185-186.

nell’insieme del senso devoto, non è coerente: il peccatore contrito e umiliato chiede infatti a Cristo di sanarlo perché colpito da amore – tema più consono a una canzonetta che a una lauda –; piuttosto, come in altre circostanze, la richiesta di aiuto è espressa all’approssimarsi della morte, quando il dissoluto pentito (per cui vd. vv. 9-20) ripensa alla vita trascorsa, rimproverando al mondo fallace d’averlo tradito.

Tra i testimoni toscani, con incipit del tipo *Amar non vo’ te* etc., la qualità di **M130** (nelle carte non autografe del Pagliaresi) è fortemente inficiata dallo stato di conservazione del manufatto, che presenta macchie e fori; ciò che è leggibile risulta talvolta poco comprensibile a causa di numerosi guasti di copiatura. Si registra almeno un caso di certa *lectio facilior*: *el viso* invece di *alliso* (v. 18), aggettivo, quest’ultimo, presente in Iacopone e confacente al contesto di purgazione e di espiazione. **M27** è l’attore, in una sorta di riscrittura autonoma, solo delle prime tre stanze, con alcuni guasti: al di là di varie ipometrie, il copista chiude le strofe 1 e 2 con il secondo verso del ritornello, solo variando *tradito/ingannato m’ài*, e guasta il senso, per inversione dei costituenti, di v. 5 (“tornommi il dolce pianto in tristo canto”). **R2929** presenta versi metricamente irregolari (compreso il primo) e alcuni luoghi che richiamano le letture di **M27**. **Ch266** presenta solo poche inesattezze, tra cui la *facilior fosse* invece di *folce* (v. 11, la lezione corretta è trasmessa da **N38**, **Marc132** e **M27**, con esiti incerti e vari in tutto il resto del testimoniale) e una *singularis* altrettanto *facilior*: “a morte son venuto” (ancora v. 24), di contro a *ferito/feruto* condivisa dal resto del testimoniale. **M140** mostra alcune lezioni singolari (vd. v. 2: *lusin-ghier*), spesso guaste nella misura versale o nel senso, come v. 6: “Miser lasciando me”, vv. 7-8 “credendo groliarmi or par ch’io moro / traditor mondo non ti credo mai”, v. 11: “nessun diletto in te mai non si felice”, con corruttela della *difficilior folce*, e v. 18: “fatt’ogni menbro martoriare” ipometro (privo di *alliso/el viso*, lezioni significative per la determinazione del rapporto tra i testimoni). **A2274** è infine l’attore di un testo rimaneggiato, con guasti nel senso e nelle rime, simile a una riscrittura, con luoghi compatibili con il dettato di **M140** (ess. v. 7: “credendo gloriarmi/groliarmi”, v. 14: “miseri lai”, v. 20: “per fuggir tuo guai”), manca però dell’ultima stanza e inverte due strofe: la seconda è in terza posizione e la terza in seconda.

Per quanto sia possibile ricostruire in modo genealogico la tradizione di testi fortemente influenzati da pratiche di riadattamento performativo, il testimoniale manoscritto e a stampa può essere raggruppato in due rami, di cui, come s’è detto, l’uno toscano (α , con **Ch266**, **Ash480**, **M130**, **M27**) e l’altro veneto (β , con **Vgr1**, **Marc 182**, **B348**, **LG**), a loro volta divisibili in famiglie. Il ramo α appare diviso in tre gruppi: **Ch266** e **Ash480**; il solo dal senese **M130**; **R2929** e il riadattamento trasmesso da **M27**; a latere **M140**, che sviluppa un dettato autonomo, e almeno parzialmente **A2274**. Il ramo β si dirama a sua volta in più gruppi: del primo fanno parte **B348** e, non esclusivamente, la più

tarda *princeps* (LG); del secondo è pervenuto **Vgr1**; del terzo sono testimoni **N38** e **Marc182**.

Preso atto dell'incerta o dubbia attribuzione al Giustinian e della generale affidabilità delle lezioni, **Ch266** (unico testimone corredata di rubrica) è riferimento per la *facies* grafica e nei casi di adiaforia. La restituzione del testo fiorentino è motivata anche dall'ambito geograficamente selettivo di questo studio. Considerata la diffusione di rubriche (benché non su testi trecenteschi dell'*Ars nova*) in testimoni "di tradizione giustinianea", il fatto che il rinvio intertestuale sia attestato in un solo codice toscano può forse suggerire l'origine non intenzionale del rinvio intertestuale; la somiglianza strutturale potrebbe essere stata colta *ex post* dal copista di **Ch266** o dal compilatore dell'antigrafo. Le somiglianze sono limitate sostanzialmente all'architettura complessiva, senza rimandi lessicali o contestuali precisi. In **Ch266**, c. 50r (n. 97) si registra almeno un'altra lauda a sua volta riferita ad *Amar non vo' te*, inc. *Chi serve a Dio con purità di core*, nello stesso codice dotata di ben sette paratesti "cantasi come" diversi.

Amar non vo' tratta della necessaria lontananza dalle cose terrene: il mondo, pieno di dolore, è come un traditore che inganna con la lusinga e con false promesse.⁷ Il tema, anticipato nel ritornello, è poi più ampiamente sviluppato nelle tre strofe (la prima dedicata ancora alla falsità mondana, la seconda si presenta come un flusso di coscienza del poeta peccatore, la terza porta a termine il contrito pentimento), chiuse poi da un'invocazione a Cristo. Le rime che chiudono le stanze riprendono la chiusa del *refrain*, "m'ài" o letteralmente o, in rima graficamente equivoca nei codici, con *mai* avverbio (*giamai* nell'ultima stanza).

Ballata minore di endecasillabi con schema ZZ ABABBZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volte.

Amar non vo' te,^a mondo pien di guai,^b
traditor, falso,^c che 'ngannato^d m'ài!¹⁸

Le tuo 'npromesse mi legaron^e tanto

a. Amar non vo' te] Amare non voglio te R2929 Amar non te voio Vgr1 Amar non ti vo' i' N38 Amar non ti vo' Marc182 Amar non ti voglio B348 LG. b. mondo pien di guai] mundo pien di guai N38 pien di guai *om.* Ash480. c. traditor falso] *F del. ante* traditor R2929 traditor fallace B348 LG lusinghier falso M140 A2274. d. 'ngannato] ingannato Ash480 B348. e. e tuo... legaron] che tuo promesse mi legaron M130 le tue impromesse mi legaron Ash480 le tu' promesse mi legaron A2274 le tue promissioni mi lega-

⁷ Vd. *Laudario Giustinianeo*, p. 200, Cattin 1979, p. 334, Wilson 2009a, p. 552, Wilson 2009b, pp. 42-43.

⁸ 'Non voglio amarti, o mondo pien di guai, falso traditore che mi hai ingannato!'. *Traditor, falso* si ripresenta, con costituenti invertiti, nell'esordio di v. 8.

che Idio^f dimenticai dentro e di fuora;^g
 tornòmi il dolce canto in tristo pianto,^h 5
 Cristo lassando me,ⁱ in su quell'ora^j
 credendo migliorar, or par ch'i' mora;^k⁹ (7'+)
 “Falso traditor,^l non ti credo mai!”.^m

Pensando, lasso!,ⁿ che fosse sì dolce,^o
 che nullo amaro in te tu mai^p avessi: 10
 niun diletto in te mai non si folce,^q¹⁰

ron Ash480 le tu' promesse mi legaron A2274 le tue promissioni mi legaron M27 le tuo promese mi legarono R2929 le tue promesse mi legoron M140 le toe promesse me ligareno B348 le to' impromesse me ligano tanto N38 le tue promesse mi legaron LG. f. che Idio] che Dio M130 N38 Marc182 che dDio M140 che io A2274 che me Vgr1 Idio om. B348 LG. g. dentro e di fuora] dentro e di fuori Ash480 Marc182 LG il Salvatore A2274. h. tornomi... pianto] tornommi il dolce pianto in tristo canto M27 tornandomi in dolce pianto in tristo canto Marc182 truovomi il dolce riso in tristo pianto A2274. i. Cristo lassando me] Cristo lassando ma Ch266 Cristo lasciai, omè M130 miser lasciando me M140 Cristo lasandome Vgr1 Cristo lasciando me M27 B348 Cristo lasciandomi N38 Cristo om. Marc182 miser lasciando me A2274 Cristo lasciandomi LG. j. in su quell'ora] in quel hora B348 in quella hora M27 LG con amar core A2274 k. Credendo... mora] credendo migliorar or par ch'i' mor^{....>} Ch266 esser a orare or par ch'i mora M130 credendo migliorare or par ch'i' moro R2929 credendomi gloriare or par ch'i' mora M27 credendo gloriarmi l'alma honore A2274 credendo groliarmi or par ch'io mora M140 credendo gloriar or par che mora Vgr1 credendomi gloriare / or par ch'io mora N38 credendo migliorare ora par ch'io muora Marc182 om. B348 LG. l. Falso traditor] traditore mondo M140 traditor falso R2929 Ash480 Marc182 M27 LG. m. non ti credo mai] che 'ngannato m'ai M27 non ti crederò mai M130 Vgr1 che incarnato m'ai Marc182 nol credeti mai B348 non te crederò più *mai add.* N38 nol credete mai LG non ti crederrò più mai A2274. n. pensando, lasso] pensavo lasso R2929 M140 pensava lasso Ash480 M27 pensava o lassa a me Marc182 pensava o lasso N38 pensava oi lasso B348 LG io mi pensavo A2274. o. fussi si dolce] fosse sì dolce M130 fossi dolce Vgr1 B348 Marc182 fosse dolce LG ch'elli donde fusse A2274. p. che nullo amaro in te tu mai] che nummo amore e in te mai R2929 che nullo amaro mai in te M27 che mai amaro in te A2274 che cosa amara in te non M140 che nullo amaro tu mai om. N38 Marc182 che nullo amaro in ti^{....>} B348 LG. q. niun... si folce] niun diletto in te mai non ci fosse Ch266 ne vuol diletto tuo ma' non si volle M130 niun dilecto in te mai non si volge Ash480 e niun bene mai in te si folce M27 ma niun bene mai in te si folce R2929 falso di-

⁹ ‘Le tue promesse [o mondo pien di guai] mi legarono tanto [cioè mi resero schiavo], che dimenticai Dio nell'anima [*dentro*] e nel corpo [*di fuora*]; lasciandomi Cristo, il dolce canto si trasforma in pianto: ma se in quel momento credevo di migliorare [la mia condizione, ingannato dal mondo], ora mi pare di morire’.

¹⁰ *Folcire*, usato solo alla seconda e terza persona del presente indicativo e nella terza del passato remoto, è forma ben diffusa in testi toscani (compreso Petrarca, *Rvf* 363, v. 13) con significato di “sostenere”, in questo caso “dare appoggio a diletti”, con doppia negazione (vd. *GDLI VI*, p. 107).

ma mortali colpi doni troppo spessi!^{r 11}

O dolce Cristo, pe' tuo lati fessi,^{s 12}
soccorri me,^t ch'abandonato m'ai!^u

Se io saputo avessi quanta^v doglia
per te servire io dovessi portare^w,
tolta m'arei^x della carne lay spoglia
e ogni menbro alliso martoriare^{z 13}
e tutto m'arei fatto cruciare:^{aa}
malvagio mondo^{ab} che tradito m'ai!^{ac 14}

15

20

lecto sempre in te trovassi A2274 nessun diletto in te mai non sì felice M140 nessun dilecto in te mai colsi Vgr1 niun diletto... folce Marc182 niuno dilecto mai in ti recolsi B348 niuno dilecto mai in te recolsi LG. r. ma... spessi] troppo *om.* Ch266 Ash480 ma morta colpi dentro poi al...si M130 ma mortali colpi doni molti spessi R2929 M27 e mortal colpi doni troppo spessi M140 A2274. s. pe' tuo lati fessi] per tuo laccio ofessi M130 per li toi lati sfessi Vgr1 per llo tuo lato fesso Marc182 per li toi lati fessi B348 LG. t. soccorri me] soccorrimi M27 M140 Marc182 socoremi B348 LG soccorri mie' A2274. u. ch'abandonato m'ai] ne' miei miseri lai M140 nemici miser lai in ben A2274. v. se io saputo avessi quanta] se avessi saputo io quanta M130 se io pensato avesse quanta R2929 M27 se io saputo avesse quanta Vgr1 B348 N38 LG se io saputto avessi tanta A2274. w. per te... io dovessi portare] per te servire i' dovessi portare M130 Ash480 per ti sevir io dovesse portare B348 per te servire io devesse portare LG per te servire io dovessi patire A2274. x. tolta m'arei] tolta m'avre' M130 tolta m'are' Ash480 tolta m'aria N38 tolto m'averia Vgr1 B348 Marc182 LG. y. della carne la] la *om.* M27 de le carni la R2929 da la carnal la B348: dala carnale LG. z. e ogni... martoriare] e ogni menbro el viso martoriare M130 ogni menbro mio martoriare A2264 fatt'ogni menbro martoriare M140 ogni menbro alixo marturiare N38 ogni menbro ali so marturiare B348 LG. aa. e tutto m'arei fatto cruciare] e tutto m'arei fatto minuzzare M130 e tutto m'averia fatto cruciar B348 e tutto m'aria fato cruciare N38 e tutto me averia facto cruciare LG e tutto m'are' facto scorticare A2274. ab. Malvagio mondo] traditor falso R2929 M27 malvaso mondo B348 malvasio mondo N38. ac. Tradito m'ai] inganato *corr.* tradito m'ai M27

¹¹ La sintassi è intricata: ‘Pensando, io lasso, che tu fossi così dolce da non aver in te nessuna cosa amara: nessun diletto trova mai in te un appoggio, ma doni colpi mortali troppo frequenti [cioè punizioni mortali, poi ribadite a v. 24 “a morte son feruto”]’. *Colpi spessi* è sintagma nominale che ricorre, tra altri testi, in Boccaccio, *Filocolo II*, cap. 68, e nella *legenda toscana di san Paolo* (cap. 85) edita da Levasti, *Volgarizzamento*, p. 766.

¹² *Lati fessi* indica le piaghe nel costato e nei fianchi, durante la crocifissione.

¹³ *Alliso*, dal lat. *adlisus*, ‘percocco’; l’aggettivo ricorre più volte anche nelle laude iacoponiche (III, v. 16; XLI, v. 52; LXXIII, v. 19).

¹⁴ ‘Se avessi saputo quanto patimento sarebbe stato necessario per servirti, mi sarei strappato le carni [lett., iperbolicamente, ‘tolto le spoglie della carne’] e mi sarei martoriato ogni membro e il viso, e mi sarei fatto tutto dilaniare per tormenti [in memoria delle sofferenze subite da Cristo nella Passione]’.

O Dolce mio Signor, che mmi^{ad} creasti
 et mi formasti^{ae} di loto^{af} e di sputo¹⁵
 e 'n sulla croce mi ricomperasti,^{ag}
 sana me,^{ah} che a morte^{ai} son feruto,^{aj}
 et se mi porgi^{ak} il tuo possente aiuto
 da tte non mi dipartirò giamai.^{al 16}

25

ingannato Marc182 per fuggir tuo guai M140 A2274. ad. O dolce mio Signor, che mmi] dolce Signor che mmi Ch266 Dol<....Si che mmi M130 om. M27 O dolce mio Segnor che me B348 dolce mio Signore che me LG. ae. et mi formasti] lac. M130 om. M27 e me formasti R2929 Marc182 B348. af. loto] om. M27 luto Vgr1 B348 Marc182 delto LG. ag. croce mi ricomperasti] <...>ce reconperasti M130 om. M27 croce me ricomperasti Vgr1 B348 Marc182 N38 LG. ah. sana me] om. M27 socoremi R2929 salvami M140 sanami Marc182 saname Vgr1. ai. a morte] om. M27 mal porto M140 da amore Vgr1. aj. son feruto] son venuto Ch266 M140 om. M27 son ferito M130 Ash480 N38 Marc182 Vgr1 LG. ak. se mi porgi] om. M27 dè porgimi M140 a mi porzi Vgr1 e ssi porgi Marc182 si me porzi B348 N38 LG. al. da tte... giamai] da te non mi partirò giamai Ash480 om. M27 da tte no mmi partirò giammai R2929 et io da tte non mi partirò mai M140 da te non me partirò giamai Vgr1 che non mi voglio partir giamai B348 che non mi voglio partire da te giamai LG.

¹⁵ *Loto*, poltiglia costituita da terra e acqua; la descrizione della generazione dell'uomo deriva da *Gn.*, 2 7 (“tunc formavit Dominus Deus hominem pulverem de humo et inspiravit in nares eius spiraculum vitae, et factus est homo in animam viventem”) almeno in parte contaminata con *Io.*, 9 6: “Haec cum dixisset, exspuit in terram et fecit lutum ex sputo et linivit lutum super oculos eius”, nella narrazione del miracolo del cieco guarito con terra e saliva. In **M130** la lettura dei vv. 21-22 è compromessa da un foro nella carta.

¹⁶ ‘O dolce Signore, che mi creasti con terra e saliva e che mi salvasti morendo in croce, salvami, ora che sono colpito a morte [dal peccato], e se mi porgi il tuo aiuto possente, da te non mi separerò mai più’.

3. *Ami ciascun cristian con pura fede*

Testimoni. R2871, c. 60v, “*Ama, donna, chi t’ama*”.

Fonte musicale. La melodia di Francesco Landini è trasmessa da **Sq**, c. 164v, **PR**, cc. 26v-27r, **Pit**, c. 61r, **Pan**, c. 8v.¹ Il testo della fonte è edito in *ANT*.²

Ama, donna, chi t’ama ‘n pura fede.
O cara luce mia,
i’ son che ssolo ‘n te spero merzede.

Non mi far caro de’ begli ochi tuoi
ch’altro piacer non fa ‘l mie cor contento,
perché, tu sola, la mia vita puoi:
tanto ‘l disio di tuo bellezza sento.

L’alma mia serva a tte di buon talento,
tanto spera e disia,
quanto nella tua cara luce vede.

5

10

Lauda. Il tema devozionale riconduce il testo nell’alveo dei componimenti in cui si chiede l’intercessione della Vergine per ottenere il perdono dei peccati commessi e l’ammissione alla *visio Dei* eterna.³ Oltre all’incipit, che in entrambi anche nella fonte presenta il verbo *amare* coniugato al presente (imperativo nel testo seriore e congiuntivo esortativo nella lauda), sono riproposte le stesse rime, con la ripresa identica delle parole in *-ede* (Z): *pura fede : merzede : vede*, con legame capfinido, nella lauda, tra ritornello e strofe. La reinterpretazione del tema della *fides*, virtù indispensabile al *servitium amoris* (v. 8), permette al laudese di trasporre in ambito devoto alcuni significati chiave della ballata.

Ballata mezzana di endecasillabi e settenari secondo lo schema ZyZ ABAB-ByZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volta.

Ami ciascun cristian con pura fede
la Vergine Maria
ch’ell’è colei per cui troviam merzede.⁴

¹ Cfr. *PMFC IV*, p. 24.

² Ma vd. Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 44-46, Wolf, *Squarecialupi Codex*, p. 298, Husmann, *Die mittelalterliche*, p. 47, Corsi *Poesie musicali*, pp. 137-138.

³ A proposito della lauda, vd. Von Fischer 1956, pp. 40-41; Corsi 1959, p. 332, Cattin 1983, p. 462, Diederichs 1986, p. 64, D’Agostino 1999, p. 398, Wilson 2009b, p. 42-43.

⁴ *Merzede*, ‘pietà’, ‘misericordia’ attribuite alla Madonna, nelle espressioni *Madre di mercede*, *Beata Maria Vergine della Mercede*, da cui, per ellissi, *Ordine della Mercede*, *Padri o*

Mercé noi sì troviam, non cel dà poi,
 ché Cristo fece i·lleí avenimento
 e lliberati ci à pe' prieghi suoi;⁵
 ben può di lei ciascun esser contento!

5

Chi del peccato^a al mondo à pentimento
 in ciel portato sia
 là dove Cristo eternalmente vede.⁶

10

a. peccato] suo *del. ante* al mondo R2871.

Religiosi della Mercede. “Ciascun cristiano ami con fede pura la vergine Maria, perché ella è colei per cui riceviamo premio eterno”.

5 La sintassi non rende del tutto chiara la comprensione di v. 3: ‘Noi così [tramite Lei] troviamo la misericordia [riferita al verso immediatamente precedente: Maria è colei per la quale troviamo la grazia], non dobbiamo attendere che ci venga conferita più tardi, perché Cristo, che in lei prese carne, ci ha liberati per le sue preghiere’. Si fa qui riferimento alla capacità della Vergine di anticipare le richieste dei fedeli, *topos* devazionale che si ritrova anche altrove, nel *corpus* laudistico in oggetto, per cui vd. la Preghiera alla Vergine, nel canto di san Bernardo (*Par.*, XXXIII vv. 16-18): “La tua benignità non pur soccorre / a chi domanda, ma molte fiate / liberamente al dimandar precorre”.

6 ‘Chi è pentito dei propri peccati [la *contritio cordis* è prima condizione affinché la confessione sia valida] sia portato in cielo, dove potrà vedere Cristo in eterno’.

4. *Apresso al volto chiaro*

Testimoni. R2871, c. 62r, “*Apresso a un fiume chiaro*”.

Fonte musicale. La melodia di Giovanni da Firenze è trasmessa da **Sq**, cc. 5v-6r, **GR**, c. 4v, **Pan**, c. 50v, **Lo**, cc. 5v-6r.¹ Il testo della fonte è edito in *ANT*:²

Appress' un fiume chiaro
donn' e donzelle ballavan d'intorno
ad un perlaro di be' fior' adorno.

Fra queste una ne vidi
bell' e zentil', e amorosa tanto,
che l' cor mi tolse con soave canto.

Annamorar mi fé l' suo vis' umano
e l' dolce guardo e la pulita mano.

5

Lauda. Il testo imitativo riprende quasi tutte le parole in rima della fonte, solo con una inversione (vv. 2-3) e un paio di deviazioni (*canto* : *amanto*, *mano* : *cristiano*).³ Grande attenzione è prestata allo statuto letterario e allegorico del testo, di cui il verseggiatore devoto si appropria: presso un fiume limpido, in un perfetto *locus amoenus*, fanciulle ballano attorno a un “perlaro”, ossia nei pressi di una *Melia azerdach* fiorita (detta anche “albero della pazienza” o “albero dei rosari”, per cui vd. le frequenze in *GDLI XIII*, p. 53); fra queste il poeta s’innamora di una donzella dal viso umano, dallo sguardo dolce e dalla mano bianca (“pulita mano”, simbolo di virtù, v. 8).⁴ Allo stesso modo, nella lauda, il poeta descrive una visione: presso il volto chiaro della Maestà, sempre adornato di bellezza, si trovavano varie vergini sante e, tra queste, più bella, gentile e amorosa risplendeva Maria, che coprì il verseggiatore con il suo sacro manto, facendolo innamorare. Da segnalare è la tangenza della fonte (anche dal punto di vista dello schema aBB cDD EE) con il madrigale di Maestro Piero, *All'ombra di un perlaro*, edito in Zenari, *Sul madrigale antico*, p. 110.⁵

¹ Cfr. *PMFC VI*, pp. 24-25.

² Prima Trucchi, *Poesie italiane inedite II*, p. 168, Carducci, *Musica e poesia*, p. 351, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 13, CMM VIII, p. 8, Sapegno, *Poeti minori*, p. 512, Corsi, *Poesie musicali*, pp. 10-11.

³ Vd. Von Fischer 1956, pp. 18-19, Corsi 1959, p. 329, Cattin 1983, p. 462, Diederichs 1986, p. 52, D'Agostino 1999, p. 398, Wilson 2009b, pp. 42-43.

⁴ Sul significato cavalleresco di *pulito* vd. *GDLI XIV*, p. 926.

⁵ *Perlaro* è voce di area settentrionale derivata dal veronese *perla* (bacca) ed è registrata a Firenze, soprattutto nell’ambito del cosiddetto “ciclo del Perlaro” (*Appress'un fiume chiaro* e *O perlaro gentil* di Giovanni da Cascia, *All'ombra d'un perlaro* di Piero, *Un bel perlaro vive sulla riva* e *O dolce, appress'un bel perlaro, fiume* di Iacopo da Bologna, per cui cfr. Pirrotta 1955, pp. 75-78). Sempre entro il *corpus* musicato, antecedente degno

L’immagine delle anime intorno a Cristo, quasi in danza in tondo, ha come illustre antecedente il *Paradiso* dantesco, almeno a partire dal canto XIV (v. 20: “quei che vanno a rota” a indicare lo splendore e il moto danzante dei beati, ripresa poi in vari *loci*, per cui vd. anche la “circulata melodia” di *Par.*, XXIII 109).⁶

Madrigale composto da settenari ed endecasillabi secondo lo schema aBB cDD EE.

Apresso al volto chiaro
di questa Maestà, ch’è sempre adorno,⁷
vergini belle gli stavan d’intorno:
fra queste Maria^a vidi
bella, gentil ed amorosa tanto
che mi copperse col suo sagro amanto.⁸

5

Annamorar mi fa l’uso viso umano:⁹

perch’Avocata sè d’ogni cristiano.¹⁰

a. Maria] Marie R2871.

di nota è il già menzionato madrigale di Maestro Piero (con identico schema), musicista attivo nelle corti viscontee e scaligera.

⁶ Sulla presenza e sulle funzioni della danza nel *Paradiso* – argomento molto studiato – vd. sinteticamente Catelli 2008, pp. 119-138; Ardissino 2009, pp. 109-128; Accone 2011, pp. 226-251; Knäble 2014, pp. 65-80; Santarelli 2015, pp. 39-65.

⁷ Maestà, nell’iconografia è la rappresentazione di una figura sacra in trono, seduta frontalmente; considerato il fatto che Maria è inclusa tra le “vergini belle” disposte attorno, la figura assisa è Cristo.

⁸ *Sagro amanto*, ‘sacro mantello’ con cui la Vergine protegge i fedeli.

⁹ *Annamorar*, con l’intero verso, è tratto letteralmente dalla fonte (il TLIO riporta, come unica attestazione, proprio il madrigale di Giovanni da Firenze).

¹⁰ ‘Mi fa innamorare il suo viso umano [della Maestà]: perché tu sei Avocata di ogni cristiano’.

5. Batista da Dio amato

Testimoni. Ch266, c. 203v (n. 413), “Cantasi come *De sospirar sovente*”.

Fonte musicale. La melodia, composta da Francesco Landini, è trasmessa da Sq, c. 149v, SL, c. 121r, SG, c. 44r.¹ Sulla medesima intonazione è musicata anche la lauda 14. *Deh, Vergine sovente*. Il testo poetico della fonte è pubblicato in ANT, considerando anche due testimoni privi di notazione, ossia M1040, c. 48v e M1078, c. 24r:²

“Di sospirar sovente
costretto son, veggendo per senbiante
il cor che tti consente
volger li occhi tuo vaghi ad altro amante”.

“Ricever questo inganno
la mente mia convien c’ognor sospiri,
non trovando a l’afanno
rimedio alcun, tanti sono i martiri,
et assai mi raggiri
che nel pensier mi paia aver fallato.
Ma pur s’i’ son errato,
piacciati farne chiara la mia mente”.

5

10

“Ciò non ti dé dolere
però che torto da me non ricevi:
ché, mentre che ‘n piacere
ti fu il mio amor, sa’ che tutto l’avevi.

15

Se poi da me ti lievi
et non sè ad amar servo leale,
giust’è che un giovin tale
prenda ad amar, che ll’è fermo et fervente”.³

20

“Se per senno di fora
mostrato ò quel che l’contradio era dentro,
quest’è quel che m’acora:
che per virtù da mme volta ti sento.

Piacciati tal tormento

25

¹ Cfr. PMFC IV, p. 80. Il testo poetico di SG è purtroppo leggibile solo fino a metà del ritornello.

² Ma prima in Trucchi, *Poesie italiane inedite* II, p. 50, Carducci, *Cantilene*, p. 132, Corsi, *Poesie musicali*, pp. 155-157.

³ Cfr. Corsi, *Poesie musicali*, p. 156 (vd. 14. *Deh Vergine sovente*).

levar al primo tuo servo et suggetto,
po' che per suo difetto
perder non deggia il tuo viso lucente.

Quand' *«e»*ficamente
in giovine fedel amor si truova,
caso veracemente
non è che mma' da segno lo rimova.

Questa sentenzia *«è»* prova
c'amando stran d'Amor non ti faresti:
senpre amor seguiresti
così in palese come occultamente”.

“Perché poco durare
puote piacer dell'amor palesato,
l'uom savio il dé celare
secondo il modo e 'l tempo et in che lato;
ma llo stolto *«è»* menato
sol da la volontà che 'l ben li to*«g»*li*«e»*.
Perché dunque ta' doglie
mi dà*«i»*, s'amor non seguo mattamente?”.

“Per veder tua intenzione
fatt'ò contrasto al tuo dir rispondendo.
Or che per tua ragione
èmmi palese, a tte mi dono e rrendo;
e 'l tuo senno commendo,
però che solo in donna *«è»* caro onore,
quand' à savio amadore
perder non può sua fama fra lla gente”.

30

35

40

45

50

Lauda. La composizione, in onore di san Giovanni Battista patrono di Firenze, è dialogata: dopo il ritornello, che introduce la materia, le stanze 1-4 narrano le vicende del concepimento e della nascita del Santo.⁴ Come accade soprattutto in laude e cantari devoti o leggendari, l'ultima stanza accoglie una preghiera di affidamento, in questo caso estesa all'intera città di Firenze, di cui il decantato è patrono. Non si scorgono particolari affinità tematiche o lessicali, come in molti altri casi accade (ma vd. Diederichs 1986, pp. 288-290). Le

⁴ L'incipit è menzionato in Tenneroni 1909, p. 69, Von Fischer 1956, pp. 48-49, Luisi, *Laudario giustinianeo*, p. 202, Cattin 1983, p. 462, Diederichs 1986, p. 70, Wilson 2009b, pp. 42-43.

vicende riassumono, forse con qualche licenza, quanto narrato nelle *Legendae sanctorum*, tra cui anche LA, LXXXI 4-50, frammiste con il Vangelo di Luca.

Ballata grande di settenari ed endecasillabi secondo lo schema zYzY aBaB-bYzY, con assetto dialogato tipico dei contrasti tra amante e amata.

Batista da Dio amato
pien di virtù e degno d'ogni onore,
Gesù, nostro Signore,
pe'le tuo man voll'esser battezzato.⁵

Batista glorioso,
prima che tu nascessi in questo mondo,
Geso Cristo amoroso
tu adorasti con senno profondo,⁶
col puro cor giocondo,
quando la madre di Gesù eletta
vicitò Lisabetta,
tuo madre e non essendo Gesù nato.⁷

5

10

Per Ispirito Santo
questo fu rivelato a Zaccheria:
"Arai un figliuol santo;
dico^a che 'l nome suo Giovanni sia!".

15

Di questo fu 'resia
fra tutti e suo parenti e suo cognati
dicien: "Non siamo usati
poner sì fatto nome ad alcun nato!".⁸

20

E come Dio ordinò
prima che 'l detto nome si ponesse

a. dico] ch *del. ante* dico Ch266.

⁵ Il primo verso ha valore di invocazione: 'O Giovanni Battista amato da Dio, pieno di virtù e degno di ogni onore, Gesù nostro Signore volle esser battezzato per mezzo delle tue mani'.

⁶ *Senno, 'saggezza'*: 'Tu adorasti con profonda saggezza [Cristo]'.

⁷ 'Quando Maria, madre di Cristo visitò tua madre, santa Elisabetta, prima che nascesse Gesù'.

⁸ *Eresia* (v. 17), con aferesi, da intendere in senso metaforico, per una proposta inaccettabile: 'Questo [la proposta onomastica dello Spirito Santo] fu per i parenti e i cognati un'assurdità: Non siamo abituati a dare questo nome a nessun neonato!'.

Zaccheria amutolò⁹
 per veder quel che Dio ne concedesse,
 e, innanzi che nnascesse,
 non piacque a Dio che Zacheria parlasse,
 acciò che dimostrasse
 come volea che^b fusse nominato.¹⁰

25

Avea ben novanta anni
 e Lisabetta steril è chiamata
 quando fece Giovanni;¹¹
 e Zacheria la penna à dimandata
 – per cenni li fu data –
 e scrisse come piaque al Signor suo:
 “Giovanni è l’ nome suo”,
 e subito il parlare à rraquistato.¹²

30

35

b. che] 1 del. ante che Ch266.

⁹ *Amutolò*, ‘ammutomolì’, per rima.

¹⁰ In *LA*, LXXXI 20-22 la causa della perdita della parola deriva dall’eccessivo dubbiare di Zaccaria: “Zacharias autem considerans suam senectutem et uxoris sterilitatem dubitare cepit et more Iudeorum signum ab angelo requisivit. Angelus autem pro eo quod verbis suis non credidit ipsum taciturnitatis plaga percussit”. Le innovazioni, ammesso che già non fossero introdotte in una *legenda volgarizzata ad usum fidelium*, potrebbero derivare da *Lc.*, 1 18-20: “Et uxor mea processit in diebus suis”. Et respondens angelus dixit ei: ‘Ego sum Gabriel, qui asto ante Deum: et missus sum loqui ad te, et hæc tibi evangelizare. Et ecce eris tacens, et non poteris loqui usque in diem quo haec fiant, pro eo quod non credidisti verbis meis, quae implebuntur in tempore suo’”.

¹¹ Elisabetta è iperbolicamente detta novantenne, per rendere più chiara la portata della miracolosa concezione.

¹² *Rraquistato*, ‘riacquistato’. ‘Zaccaria, muto, chiese per cenni la penna che gli fu data, e scrisse ciò che piacque al suo Signore: si chiamerà Giovanni, e subito riacquistò la parola’. Vd. *Lc.*, 1 57-64: “Elisabeth autem impletum est tempus pariendi, et peperit filium. Et audierunt vicini et cognati eius quia magnificavit Dominus misericordiam suam cum illa, et congratulabantur ei. Et factum est in die octavo, venerunt circumcidere puerum, et vocabant eum nomine patris sui Zachariam. Et respondens mater eius, dixit: ‘Nequaquam, sed vocabitur Joannes’. Et dixerunt ad illam: ‘Quia nemo est in cognitione tua, qui vocetur hoc nomine’. Innuebant autem patri eius, quem vellet vocari eum. Et postulans pugillarem scripsit, dicens: ‘Joannes est nomen eius’. Et mirati sunt universi. Apertum est autem illico os eius, et lingua eius, et loquebatur benedicens Deum”.

Preghian con riverenza
questo gran Santo, nostro protettore,
che mantenga Firenza
e l suo contado sempre in grande honore,
sì cche con gran fervore
uniti insieme mantengano l giglio¹³
con perfetto consiglio,
tenendo libertate inn ogni lato.¹⁴

40

¹³ *Mantengano l giglio*, in senso metaforico ‘tengano Firenze con fervore e devozione al Santo’.

¹⁴ ‘Preghiamo con riverenza questo nostro protettore, grande Patrono, affinché preservi Firenze e il suo contado sempre in grande onore, in modo che, con grande fervore [i cittadini] mantengano la città con onestà e rettitudine, promuovendo ovunque la libertà’.

6. Bendett' è colui il qual si spoglia

Testimoni. R2871, cc. 60r-v, “*Benché partir da te molto mi doglia*”.

Fonte musicale. La melodia, composta da Nicolò da Perugia (ma prima attribuita a Francesco Landini), è trasmessa da **Sq**, c. 92v, **Pit**, cc. 128v-129r, **Lo**, c. 53r, ed è pubblicata in Nicolò del Preposto, *Opera*, pp. 207-208 e in *ANT*. Il componimento potrebbe richiamare la ballata *Come partir da ti me deb'io mai*, menzionata da Simone Prodenzani nel *Saporetto* (XXXV 5) e tematicamente legata al *Filostrato* boccacciano.¹ Calvia fornisce l’edizione del testo anche sulla base dei testimoni non musicali (Ivi, pp. 81-82):²

Benché partir da tte molto mi doglia,
o luce del cor mio,
sempre con meco porto il tuo disio.

Et non sperar però che la mie mente
si parta mai da tte, bench'io non sia
alla tuo gram biltà ognor presente.
Ma pur vo' pregar te, per cortesia,
com'io con teco son, tu meco sia,
però che lla mia voglia
altro non brama che 'l tuo viso pio.

5

10

Non credere, o amante, ch'io mi parta
dal tuo amar, per alcun om del mondo.
E bench'i' sia d'altru' legata a carta,
i-ttal maniera infin ch'io andrò in fondo,
seguir vo' sempre il tuo amor giocondo.
Nel cor mi saria doglia,
se tu pensassi d'altro amante ch'i'o.

15

Lauda. Come spesso accade, l’autore della lauda trae ispirazione dalla struttura rimica della fonte e riprende le terminazioni *disio* e *doglia*, parole chiave sia per il tema della partenza dall’amata, a cui è dedicata la lirica *Benché partir*, sia per l’argomento dell’*amor* devoto a Dio trattato nella lauda.³ La struttura

¹ Vd. a tal proposito Debenedetti, *Il Saporetto*, p. 110, ma cfr. Debenedetti 1922, appendice B, e Nádas 1998, pp. 23-38.

² Prima in Trucchi, *Poesie italiane inedite II*, p. 154, Carducci, *Cantilene*, p. 320, Carducci, *Poesie musicali*, pp. 100-102.

³ Per la lauda vd. Von Fischer 1956, pp. 42-43, Corsi, *Poesie musicali*, p. 115, Cattin 1983, p. 462, Diederichs 1986, p. 70, D’Agostino 1999, p. 398, Wilson 2009b, p. 42-43, Nicolò del Preposto, *Opera*, p. 82.

dialogica è, in quest'ultimo caso, costruita per accogliere le parole dei fedeli che, lasciate le follie e la materialità del mondo, si rallegrano predisponendosi alla felicità eternità.

Ballata mezzana costituita da endecasillabi e settenari disposti secondo lo schema ZyY ABABByY.

Benedett' è colui il qual si spoglia
di te, o mondo rio
e segue coll'effetto il vero Idio.⁴

Il qual Padre eterno 'nipotente,
dator di gloria a chi suo servo fia,
disian⁵ suoi servi, con amor fervente,
lasciando 'l mondo pien d'ogni follia:
sì che possiamo co Santi in compagnia
istar dove ma' doglia
nonn-è, ma in pace con sommo disio.⁶

5

(5'+)

10

⁴ *Effetto*, 'sentimento', 'affetto': 'benedetto è colui che si spoglia di te, mondo reo, e con affetto segue il vero Dio'.

⁵ *Disian*, 'desiderano': 'i suoi servi, con amor fervente, desiderano quel Padre eterno onnipotente, datore di gloria ai suoi servi'.

⁶ La sintassi degli ultimi tre versi è particolarmente intricata anche per la presenza di inarcatura e di doppia negazione: 'così che possiamo stare in compagnia con i Santi dove non c'è mai dolore, ma [dove si sta] in pace e con grande desiderio'.

7. *Chi ama, in verità, prima hodia sé*

Testimoni. M130, c. 25r, “Questa si canta come quella che comincia così: *Io vo’ bene a chi vuol bene a me, / e non amo chi ama troppo sé*”.

Fonte musicale. La melodia composta da Gherardello da Firenze per rivestire la ballata di Niccolò Soldanieri, (*Io vo’ bene a chi vuol bene a me*) è trasmessa dal solo Sq, c. 29r. La poesia è pubblicata tra le composizioni per musica e danza raccolte in Sapegno, *Poeti minori*, p. 475:

Io vo’ bene a chi vuol bene a me
e non amo chi ama proprio sé.

Non son colui che per pigliar la luna
consuma il tempo suo e nulla n’ha;
ma se m’avvien ch’amor m’incontri d’una
che mi si volga, dico: “E tu ti sta”;
se mi fa lima lima, e io a lei dà dà,
e così vivo in questa pura fé.

5

Com’altri in me, così mi sto in altrui;
di quel ch’i’ posso a chi mi dona do;
niun può dir di me: “Vedi colui
che con duo lingue dice sì e no”;
ma fermo a chi sta fermo sempre sto:
s’io l’ho al bisogno mio, me ha a sé.

10

Lauda. Autografa di Neri di Landoccio Pagliaresi, è composizione pubblicata in Varanini, *Rime sacre*, pp. 162-163.¹ Il testo devozionale condivide con la fonte l’intero assetto rimico e la costruzione a tratti dialogata come un “discorso diretto legato” (tecnica nota al Pagliaresi e, come segnala Varanini, *Rime sacre*, p. 163, in varie occasioni rintracciabile nel *Giosafà*). Interessante è la rielaborazione dei vv. 11-12, “Vedi colui / che con due lingue dice sì e no”, in “Non posso far così, però nol fo”, dall’assenso (più o meno coerente, con il sì o con il no) all’azione (*far, nol fo*). L’incipit, di memoria evangelica, introduce la questione sulla via da seguire, con onestà e rigore; le strofe declinano poi l’argomento.

Ballata minore di endecassillabi su schema ZZ ABABBZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volte e legame capfinido tra ritornello e prima stanza.

¹ Si ha traccia della lauda anche in Leeker 2001, p. 403, e nella banca dati di Wilson 2009b.

Chi ama, in verità, prima hodia sé
poi ciascuno ama in pura e netta fé.²

Costui dunque d'amare sempre digiuna (7+)
per sé, però che già hodiato s'à,
ma per Dio e in Dio sempre ciascuna
persona amando drictamente va.³ 5

O felice colui che così sa
rompare in sé ogni voler che c'è!¹⁴

Non trova stroppio più poscia costui:⁵
ibero andare a ogni virtù pò,
né è chi possa dir, come colui:
"Non posso fare così, però nol fo", (5'+)
ché ciascuno in sua mano può dire: "Io ò
rita e morte!", e à quel che si dé.⁶ (7'+)

A chi volesse, che con lui stia,
che prima rompa el suo volere gli di',
e chi nol fa, da lui ti fugge via
infin che truovi chi facci così;
e se nol truovi, va' tutti e tuoi dì
peregrinando sol da te a te.⁷

² *Io.*, 12 25: "Qui amat animam suam perdet eam; et qui odit animam suam in hoc mundo in vitam aeternam custodit eam".

³ Vv. 5-6, con inarcatura: ‘Costui [il buon cristiano che prima odia sé stesso per amare il prossimo] non si ciba di amor proprio [lett. ‘digiuna di amare per sé stesso’, in senso metaforico], ma ama sempre il prossimo per Dio e in Dio’.

⁴ Rompare, 'rompere', 'guastare', forma senese: 'Oh, è felice colui che in questo modo
sa guastare ogni volere che è in sé'.

⁵ Stroppio, ‘impedimento’, ‘ostacolo’ (GDLI XX, p. 396): “Costui non trova impedimento più oltre: può seguire liberamente ogni virtù”, riferito all’uomo retto che odia se stesso per amare fedelmente Cristo.

⁶ ‘Non c’è chi possa dire come colui che dice ‘Non posso far così, però non lo faccio [cioè ‘non seguo questo proponimento’], perché ciascuno può dire, sotto la propria responsabilità di avere vita e morte, e poi ha ciò che gli è dovuto’.

⁷ Il poeta si rivolge alla lauda: 'a chi voglia star con lui, di' che prima rompa il suo volere, e vattene da chi non accetta di farlo finché non trovi chi ti ascolti. Piuttosto, se non lo trovi, vai peregrinando per tutta la tua vita mortale da sola'.

8. Ciascun che rregno di Gesù disia

Testimoni. R2871, c. 61r (α), “Non creder donna che nessuna sia”; c. 59r (β), “Poi che da tte”, che trasmette per ben due volte la lauda, con doppia rubrica.

Fonti musicali. La prima melodia, composta da Francesco Landini per la sacchettiana *Non creder, donna, che nessuna sia* (*LdR*, CXLIII, un “complesso intreccio di ripetizioni, annominazioni, allitterazioni”),¹ è copiata in **Sq**, c. 136v, **Pan**, c. 2v, **Pit**, cc. 4v-5r; la seconda melodia, ancora di Francesco Landini su testo diverso, è trasmessa invece da **Sq**, c. 142v, **Pan**, c. 5r, **PR**, c. 9v, **Man**, cc. 12v-13r, **GR**, c. 3r.² La fortuna di entrambe le intonazioni landiniane è testimoniata dall’esistenza di almeno due altre laude *cantasi come*: 40. *Preghian la dolce vergine Maria* (relativa a *Non creder donna*) e 45. *Sotto v’ò posto questa compagnia* (relativa a *Poi che da te*). Per il testo del Sacchetti rinvio all’ed. Puccini, mentre per la seconda ballata profana vd. *ANT*.³

SACCHETTI, LDR, CXLIII

Non creder, donna, che nessuna sia
donna di me, se non tu, donna mia.

Così potess’io dimostrarti il core
là dove ogn’or la mente in te si posa,
ché ben vedresti in esso stare Amore
e la tua vista bella ed amorosa,
a cui servir non è l’alma nascosa,
che te servendo pur servir disia.

Di questo, lasso, non posso far prova:
però, donna, deh, prova la mia fede;
e se per mio affetto altro si trova,
non possa io mai trovar da te merzede:
ch’i’ t’ho amato et amo, ed amar crede
te sempre il cor che tuo fu sempre e fia.

Canzon, sì come sè del mio amor certa, 15
così costei fa’ certa col tuo dire;
e se mostrato t’ho la mente aperta,
aperto mostra a lei il mio desire;
sì, che, amando, il ver possa sentire,
ch’altra non amo né amare porria. 20

BALLATA ADESPOTA

Poi che da te mi convien partir via,
lascioti ’l cor, perché gli è tuo e fia.

Io me ne vo, perché la mia fortuna
vuol pur così, ed io altro non posso.
Ma’ non girò né starò in parte alcuna, 5
ch’io fedel servo a tte sia mai rimosso,
ma infin ch’i’ vivo e arò spirito adosso,
altra che ttu di me, donna, non fia.

¹ Così Zampese 1983, p. 335.

² Per la prima melodia cfr. *PMFC* IV, pp. 6-7; per la seconda *PMFC* IV, p. 98.

³ Prima in Cian, *Ballate e strambotti*, p. 40, Levi, *Francesco di Vannozzo*, p. 339, Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 147-148, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 246, Corsi, *Poesie musicali*, p. 213.

Lauda. Il testo devoto viluppa il tema della Passione, con esortazione al fedele affinché pianga per la morte del Signore, e si distingue per la ripresa puntuale di tutte le rime di *Non creder, donna* (con mutazioni in *-ore* : *-osa*).⁴ Benché strutturalmente il testo devoto sia compatibile anche con *Poi che da te*, è probabile che la prima e principale fonte sia la ballata di Franco Sacchetti; in tal senso, altri abbinamenti testo-musica possono essere colti a posteriori, una volta cioè composta e diffusa la lauda imitativa.

Ballata minore di endecasillabi, con schema ZZ ABABBZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volte.

Ciascun che rregno di Gesù disia
pianga con doglia la sua morte ria!⁵

Pianger dobiam^a la morte che 'l Signore^b
sostenne al mondo, per dar a noi posa,⁶
in sulla croce con crudel dolore^c
dinanzi alla sua madre gloriosa.

5

Dunque di piangere è lecita cosa
chi vuol seguire la vergine Maria.⁷

(5'+)

a. pianger dobiam] ppianger dobiamo R2871β. b. che 'l Signore] del Signore R2871α.
c. con crudel dolore] con crudele dolare R2871β.

⁴ Per quanto riguarda la lauda in oggetto, vd. i riferimenti in Von Fischer 1956, pp. 66-67, Cattin 1983, p. 463, Diederichs 1986, pp. 61-63 (con parziale trascrizione del testo), Caboni-Ziino 1996, p. 443, D'Agostino 1999, p. 398, Wilson 2009b, pp. 42-43, Persico 2022a, pp. 143-144.

⁵ *Doglia*, 'dolore'; *ria* è agg. riferito alla morte di Cristo per mezzo dei suoi crudeli e malvagi assassini, in una sorta di ipallage che unisce la Passione con i suoi taciuti artefici: 'ogni persona che desidera il regno di Cristo [nei cieli] pianga con dolore la sua uccisione malvagia'.

⁶ *Sostenere*, 'farsi carico di', 'assumere un peso' (*GDLI*, s.v.); *posa*, ant. 'requie', 'riposo eterno', ma anche 'scampo' (*GDLI*, s.v.): 'dobbiamo piangere la morte che il Signore sostenne nella sua vita terrena per darci scampo [dalla morte e dal peccato], sulla croce con dolore crudele dinanzi alla sua madre [Maria] gloriosa'.

⁷ *Chi*, con il significato di *siquis*, 'se uno'; 'dunque il pianto è lecita cosa se qualcuno vuole seguire [l'esempio de] la vergine Maria'.

9. Ciascun fedel cristian co riverenza

Testimoni. Ch266, cc. 196v-197r (n. 398): “Lauda sopra *Per allegreza del parlare d'amore* fatta da Vanni”.

Fonte musicale. La melodia, composta da Francesco Landini sul testo di *Per allegreza del parlar d'amore*, è trasmessa dai mss. **Sq**, c. 159r, **Pan**, c. 5v, **Lo**, c. 6r, **SG**, c. 72v.¹ La fortuna dell'intonazione è testimoniata anche da una seconda lauda *cantasi come*: 35. *Per l'allegreza del nostro Signore*, attribuita al frate romitano Angelo da Camerino. Il testo poetico della fonte è edito in ANT:²

Per allegreza del parlar d'amore
s'accese fiamma rilucent' e chiara,
che non si sente 'vara
a dar letizia nel suo grand'ardore.

Quest'allegreza se Saturno turba,
a te, Cupido, la vendetta resta:
fa' ch'al presente ne la sacra turba
la dolce fede ti sia manifesta,
sì che ciascuna nel parlar sia presta:
"S'a questo servo è stato tolto l'core,
dièglisi con gran festa
quel di colei cu' am' a tant'onore".

5

10

Fra le lezioni di **SG** si segnalano le varianti: *allegrezza* (vv. 1 e 5), *no si sent' avara* (v. 3), *letitia ne su' grand'ardore* (v. 4), *cupida* (v. 6), *sie presta* (v. 9); l'ultimo verso è interessato da una rasura profonda che rende difficoltosa la lettura di alcune sillabe.

Lauda. Stando alla rubrica di Ch266, la composizione è attribuibile a Vanni di Martino, cantore professionista che partecipò alle Compagnie di Orsanmichele, tra il 1403 e il 1416, e di San Pietro Martire, tra il 1405 e il 1424.³ Il testo condivide lo schema strofico-versificatorio della fonte, benché non si riscontrino tangenze particolarmente strette sul versante tematico e stilistico.⁴ Unica parola chiave (e in rima) che unisce entrambi i testi nell'alveo della produzione

¹ Cfr. PMFC IV, p. 17.

² Vd. anche Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 136-137, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 286, Corsi, *Poesie musicali*, pp. 205-206.

³ A proposito di Vanni, a cui le rubriche di Ch266 assegnano diverse laude, vd. Wilson 1992, pp. 74-88, 109-118 e Wilson 2009b, pp. 42-43.

⁴ Per l'incipit della lauda vd. Tenneroni 1909, p. 82, Von Fischer 1956, pp. 64-65, Dieberichs 1986, p. 71, Cattin 1983, p. 463, Wilson 2009b, pp. 42-43.

dedicata all'amor profano o sacro è *core* (v. 10 della fonte, v. 15 del componimento devoto). Nell'ultima strofe si scorge, come in altri frangenti in questo repertorio, un'invocazione a Maria affinché protegga e tenga unita la città, evidentemente Firenze.

Ballata grande di endecasillabi e settenari secondo lo schema ZYyZ ABAB-BYyZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volte.

Ciascun fedel cristian co riverenza
dé ringratiar la vergine Maria,
ché di noi è tanta pia⁵
che non riguarda a nostra gran fallenza.⁶

Nostra Madre è di noi tanto piatoso
che 'nver di noi giamai non piglia sdegno:
a cchi lla chiama sempre è graziosa⁷
e per lui prega il suo Figliuol benigno⁸
che cci perdoni, e dieci il suo regno,
e dieci di sé tal conoscimento
ch'al suo comandamento
noi ubidiàn con molta riverenza.⁹

5

10

15

Ella ci racomanda al Salvatore,
questa Madre tanto piatosamente,
che nol potre pensare il nostro core,
ella li dice: "O Figliuol mio piacente,
io ti priego pe·lla cristiana gente
che, per mio amor, che ttu perdoni loro,¹⁰

⁵ *Tanta pia*, con avverbio concordato al femminile.

⁶ *Fallenza*, 'errore', 'colpa'. 'Ciascun fedele cristiano deve ringraziare con riverenza la vergine Maria, perché verso di noi è tanto pia da non dar peso al nostro peccare'.

⁷ *Graziosa*, 'piena di grazia', per cui cfr. la *Salutatio angelica*: "Ave Maria, gratia plena".

⁸ *Sdegno : benigno : regno* è rima siciliana.

⁹ 'La nostra Madre è così pietosa verso di noi che non si sdegna mai, ed è sempre piena di grazie per chi la invoca e per lui prega Cristo, suo figlio, affinché ci perdoni e ci dia il suo regno e l'intelletto di poter ubbidire con riverenza ai suoi comandi'.

¹⁰ Connnettivo subordinante ripetuto due volte.

e, senza far dimoro,
che ttu le scampi d'ogni pistolenza”.¹¹

20

Onde ciascun cristian, con divozione,
la debba elegger per sua avocata
e prega·lla con gran contrizionē
che prieghi il figliuol suo, ogni fiata,
che cci perdoni le nostre peccata¹²
e che cci ponga in pace e 'nn unitade,
e lla nostra cittade
la guardi e scampi d'ogni ria sentenza.¹³

25

¹¹ ‘O mio caro figlio, io ti prego per i cristiani che, per amor mio, tu li perdoni [lett. ‘perdoni a loro’, dal *Pater noster*: “sicut et nos dimittimus debitoribus nostris”] e, senza fermarti [*dimorare*, anche con valore figurato per cui vd. *GDLI*, p. 480], scam-pale [le genti] da ogni pestilenza’.

¹² *Peccata*, come la forma neutra latina.

¹³ Si ribadisce, circolarmente, quanto già cantato nel ritornello: ‘quindi ogni cristiano fedele la dovrà eleggere con devozione come sua protettrice e dovrà pregarla con grande contrizione affinché interceda presso Cristo, a ogni necessità, per far sì che siano perdonati i nostri peccati, che siamo posti in pace e in unità e che la nostra città sia salvaguardata da ogni severo giudizio divino’.

10. *Colla mente, col cor, peccator fiso*

Testimoni. Ch266, c. 71r (n. 141), “Va come Co lagrime bagnandome el viso”; R1764, c. 86v, “Lauda va come Co llagrine”.

Fonte musicale. La melodia composta da Giovanni Ciconia è trasmessa da **Man**, c. 14r, **SevP**, c. 62v, **Pu**, c. 2r, **Pit**, cc. 52v-53r, **Q15** (frammentario), a cui si aggiungono le intavolature per strumento da tasto in **Mü3725** e **B40613**.¹ Il testo della fonte è pubblicato, sulla base dei soli codici musicali, in Persico 2023, p. 457:

Con lagreme bagnandome el viso
el mio segnor lassai,
ond’io me strugo in guai
quando io me penso esser da lui diviso.

Ahimè, dolente, ai, dura dispartita,
che mai non fai ritorno in questo mondo.
Ahi, cruda morte, ahi, despietata vita,
come partesti dal mio amor iocundo?
Ahi, ingorda malvasa senza fondo,
fuor d’ogni temperanza
sgroppa omai toa baldanza,
poi che tolto m’ài ogni mio gioco e riso.

5

10

Secondo Luisi si tratterebbe di una canzonetta di sicura “tradizione giustinianea”, almeno considerate le assegnazioni che emergono dalle stampe, fin dalla *princeps* del 1474. Cattin (2003, p. 11) è più cauto, considerato il fatto che non vi è traccia dell’attribuzione nei manoscritti più antichi. Potrebbe trattarsi di una delle prime composizioni di Leonardo Giustinian messe in musica da Giovanni Ciconia: una composizione almeno discretamente nota, vista la citazione nel sonetto trentacinquesimo del *Saporetto* di Simone Prodenzani (sonetto XXXIII): ““Questa mirabel donna Margherita’, / ‘Con lagrime bagnandome nel viso’, / ‘Deducto sé’, et fé ‘Se la mia vita’” etc., per cui vd. anche Nádas 1998, p. 33.

Lauda. Da un confronto tra canzonetta e lauda è evidente la strettissima somiglianza strutturale tra fonte e testo imitativo, sia dal punto di vista della misura dei versi, sia dal punto di vista rimico e sintattico. Come già appare in altri “cantasi come”, la rima diventa il luogo deputato alla ripresa di suoni, lemmi o sintagmi: con la sua forte valenza strutturante, essa amplifica la

¹ Cfr. PMFC XXIV, n. 29, e Stoessel 2015, p. 82. La trascrizione di Stoessel è fondata sul solo **Man**, prestigioso testimone con cui concordano le lezioni del parziale **Pu**.

ripresa intertestuale a partire da estremi lessicali o sintattici particolarmente significativi per il senso della fonte. In Wilson, *Singing Poetry*, pp. 42-43, per errore tipografico più che sostanziale, sono registrati due diversi testi: uno dei due, *Con lagreme bagnandome*, è però la fonte stessa (rubricata “Ballata fatta per messer Francesco signor di Padova”), trascritta integralmente in **R1764** subito di seguito alla lauda. La svista, poco significativa nel complesso delle tabelle comparative, ha però una ricaduta importante sul breve studio che lo stesso autore conduce nel séguito. **Ch266** presenta, in questo caso, alcune lezioni deteriori, con v. 5 sintatticamente accumulativo con rima guasta per inversione dei sintagmi: “Colui ch’è via e verità e vita” (**R1764**), ossia il primo verso della prima mutazione in rima perfetta con *gradita*, diventa nel Chigiano “Colui ch’è vita, verità e via”. Nello stesso manoscritto, inoltre, la lauda conclude con un verso aggiuntivo in *combinatio* con l’ultimo della volta (ma con rientro di capoverso): “in quel Gesù che fu per noi conquiso. / Co llagrime bagnandomene il viso. / Amen”. La chiusa, che non trova riscontro in **R1764** e che non è strutturalmente giustificabile, deriva in realtà dalla rubrica, erroneamente trascritta anche sul finire della composizione, in sostituzione al primo verso della ripresa. Il guasto non è particolarmente sorprendente: già altri codici, uno su tutti **R2871**, mostrano come la copiatura delle rubriche “cantasi come” non sempre sia contemporanea alla trascrizione dei testi; esse spesso sono aggiunte in séguito, prima o dopo il corpo principale a seconda dello spazio cartaceo o membranaceo fisicamente disponibile, talvolta confuse con gli incipit che precedono, talaltra con gli incipit che seguono.²

Ballata grande di endecasillabi e settenari, con *concatenatio* tra mutazioni e volte, secondo lo schema ZyyZ ABABByyZ.

Colla mente, col cor, peccator, fiso
pens’ a Gesù omai,
ched e’ tormenti assai
per te sostenne, el Re del paradiso.³

Colui ch’è via e verità e vita^{a 4}

5

a. via e verità e vita] vita, verità e via Ch266.

² Per tutta la discussione sulla copiatura del ms. Riccardiano vd. Jennings 2016, p. 230; Persico 2020, pp. 37-41. Vd. Carboni-Ziino 1996, pp. 450-451.

³ *Ched e’*, congiunzione e pronome personale, poi seguito da apposizione: ‘o peccatore, pensa con mente e cuore fisso a Cristo, che per te egli sostenne molti dolori, il Re del paradiso’.

⁴ *Io.*, 14 6: “Dicit ei Iesus: ‘Ego sum via et veritas et vita; nemo venit ad Patrem nisi per me’”. A *via, verità e vita* corrispondono poi le tre virtù teologali (v. 11).

fu per invidia morto in questo mondo⁵
per noi salvare: la Maestà gradita
sostenne fame e sete e grave pondo.

O pecator, se vuogli esser giocondo,
abbi ferma costanza,^b
fé, carità e speranza
in quel Gesù che fu per noi conquiso.^c ⁶

10

b. costanza] costantia R1764. c. in quel... conquiso] in quel Gesù che fu per noi conquiso. / Co llagrime bagnandomene il viso Ch266.

⁵ *Fu... morto, 'fu ucciso' per la salvezza dell'uomo.*

⁶ *Conquiso, latinismo, 'soggiogato': 'O peccatore, se vuoi essere felice, sii costante, abbi fede, carità e speranza [le tre virtù teologali] verso quel Gesù che fu consacrato per noi'.*

11. *Come sè da laudar, più ch'altrui assai*

Testimoni. Ch266, c. 208r (n. 430), “Cantasi come Né tte né altra voglio amar giammai”; R2224, c. 6v, “Cantasi come quella che dice Come tradir pensasti, donna mai / chi t'amava con fé più ch'altr'assai”.

Fonti musicali. La melodia di *Come tradir pensasti* (unica delle due a essere pervenuta), composta da Jacopo Pianellaio sul testo ballatistico adespoto, è trasmessa dal solo **Lo**, c. 47r.

SACCHETTI, LDR, CXXXVI

Né te né altra voglio amar giammai,
falsa, po' che così tradito m'hai.

Pensando, lasso, al tempo ch'i' ho perduto
amando te, or grave doglia sento;
ché, se amante amar fu mai veduto, 5
con fede amava te per ognun cento,
tanto che 'l tuo amor, di virtù spento,
mi prometesti; e poi tradito m'hai.

De la promessa tua fu' lieto tanto
che gioia non senti' mai quanto allora: 10
tornato m'era 'n riso ogni mio pianto;
ma in me fece picciola dimora;
credeami esser dentro, or son di fora:
ad altrui data sè, tradito m'hai!

Abandonato sanza mia cagione
da te mi trovo, ed or amante tale
hai tolto, che ne renderà ragione,
e già ti trade, ov'io t'era leale;
così costui conforterà 'l mio male,
tradendo te come tradito m'hai. 15
20

Se femmina si volge come foglia
o piglia il peggio, in te posso vedere,
rea, diversa, nata per mia doglia;
giammai vèr me tu non avrai podere,
e s'í' t'amai, or brama il mio volere 25
di quel vendetta, ché tradito m'hai.

Vattene ad Amor, mia ballatella;
digli ch'alquanto aggia di me merzede,
punendo sì questa malvagia e fella,
ch'assempro sia a qual donna la vede: 30
ché m'ha tradito sanza alcuna fede,
come nessun fosse tradito mai.

BALLATA ADESPOTA

Come tradir pensasti, donna, mai
chi t'amava con fé più ch'altra assai?

Io non credo che mai con tanto amore
fusse nessun fedel quant'a te fui,
però ch'al ben servir dispuosi il core
lo primo dì ch'i' vidi gli occhi tui:
or che mio ben m'ha' tolto e dato altrui,
sanza mia colpa sospirar mi fai.

Se per mio fallo abandonato fossi,
verre' piangendo a domandar merzede;
ma sì palese ha' gli tuo 'nganni mossi,
ch'i' più no spero e già nessun ti crede
e di questo è esempio a chi sì rea ti vede
di non seguirti ove condotto m'hai.

I' priego Amor che ne sia gran vendetta
del mal ch'ai fatto a tradimento, tale
ch'a novo amante, c'ha tua mente stretta,
che lasci ogni uom che più di lui ti cale,
si che tu senta quanto duol mortale,
provando quel che sofferir mi fai.

Lauda. Composta in onore di santa Francesca Romana (per cui vd. Corsi, *Poesie musicali*, p. 234), condivide con entrambe le fonti la forma strofica e versificatoria e poteva essere intonata su entrambe le melodie.¹ Tematicamente i due antecedenti sviluppano il fortunato argomento dell'abbandono: l'amante piange il tradimento dell'amata che ha preferito rivolgere le proprie attenzioni, nonostante la promessa d'amore, ad altri. Il testo devozionale riprende il medesimo tema, soprattutto nella seconda e nella terza strofe, ma da una prospettiva inversa: è il peccatore sleale che tradisce l'amore divino, fallendo e offendendo Cristo. S'invoca, pertanto, la compassione di Maria, affinché interceda presso il Figlio. Molte sono le parole chiave ricorrenti: *mercede, fallo, doglia/guai, vendetta*.

Il dettato di **R2224** è generalmente meno perito, soprattutto nel caso di *lectiones faciliiores* (v. 11: *scussi/schiusi*, che perde la rima, v. 14: *rende/serve*; v. 19: *Reina/Madre*) o deteriori (v. 7: *per gratia piatà*, per erronea interpretazione dell'abbreviatura di *gran*; v. 6: *ci acomanda* è poziore rispetto a *risoccorra*, lettura generata da fraintendimento del pronome atono *ci*). **Ch266** è riferimento per la *facies grafica* e nei casi di adiaforia. I due testimoni pervenuti sono abbinati a due diverse fonti: la prima è una ballata di Franco Sacchetti (*LdR*, CXXXVI,² di cui non perviene melodia) che riscosse particolare fortuna entro il repertorio “cantasi come” – tanto da essere ripresa in altre tre laude: 1. *Altro che tte non voglio amar già mai*; 12. *Con sicurtà ritorna o peccatore*; 30. *O Signor Iesù i' ti vo cercando –*, mentre la seconda è una lirica adespota pubblicata in Corsi, *Poesie musicali*, p. 235 considerando due testimoni non musicali: **R184**, c. 142v e **MC155**, c. 61v.³ Sulla medesima melodia: 2. *Amar non vo' te, mondo pien di guai* e 36. *Per l'umiltà, Maria, che 'n te trovai*.

Ballata minore di endecasillabi con schema ZZ ABABBZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volte (nella prima strofe in rima siciliana).

Come sè da laudar, più ch'altrui^a assai,⁴
Madre per gran piatà^b che di noi ài!

a. altrui] altri R2224. b. per gran piatà] che gran piatà Ch266 per grazia piatà R2224.

¹ Per il rapporto, nello specifico, con la ballata di Franco Sacchetti vd. Persico, *Forme di imitazione*, pp. 129-140. Cfr. D'Agostino 1999, p. 403, Wilson 2009b, pp. 42-43.

² Il *cantasi come* può forse sopperire, a tal proposito, all'assenza di assegnazione melodica esatta (al di fuori di questo caso specifico, solo la rubrica nel cod. **Ash574** testimonia il fatto che il testo fosse stato intonato, però da Francesco Landini: “Franciscus de Organis sonum dedit”).

³ Prima edita in Carducci, *Cantilene e ballate*, p. 151, Ferrari, *La poesia popolare* I, pp. 361-362, *CMM VIII/5*, p. XVI.

⁴ *Altrui*, ‘altri’, acquisisce qui funzione di complemento diretto (cfr. Rohlf 1966-1969, § 506): ‘come sei da lodare, molto più che altri’ etc.

Io non credo che ssia ch'a tuttore
che ttu non prieghi, tu e' Santi tuoi,
il tuo Figliuol per ciascun peccatore:
con riverenza ci acomanda^c a llui!⁵

5

E però ti preghiam,^d Madre, ché puoi,^e
che cci perdoni, che farlo potrai!

Se del suo fallo ogniuon^f punito fussi,^g ⁶
e non avendo contro a llui merzede,^h ¹⁰
e di tuoⁱ gran piatà fussimo scussi:^j ⁷
tristo^k a ciascun che nel mondo possiede!^l ⁸

Ma ttu ssè soma luce e vera fede
e ssempre grazia a cchi tti rende^l fai.⁹

I' priego te, o Madre benedetta,
che cci perdoni l'offese e l'gran male,
e non seguire^m del fallo la vendetta,¹⁰ ¹⁵
ché ssai che poco t'è ciascun leale;¹¹ ^(5'+)

però ti preghiamo, Reina eternale,ⁿ
che cci soccorra, e saren^o fuor di guai! ²⁰

c. ci acomanda] risoccorra R2224. d. E però ti preghiam] E però ti preghiam Ch266 però no' vi preghiam R2224. e. puoi] poi R2224. f. ogniuon] ongmniun Ch266 ogn'uom R2224. g. fussi] fusse R2224. h. merzede] i del. ante merzede Ch266. i. tuo] tua R2224. j. scussi] schiusi R2224. k. tristo] trista R2224. l. rende] serve R2224. m. seguire] seguir R2224. n. Reina eternale] Madr' eternale R2224. o. saren] sarien Ch266.

⁵ ‘Io non credo che possa essere possibile che sempre [lett. ‘a tutte le ore’] tu non preghi (tu [Maria] e i tuoi santi) il tuo figlio [Cristo] per ciascun peccatore: raccomandaci a lui con riverenza’. *Tuo : lui : puoi* è in rima siciliana (con dittongo).

⁶ *Fallo*, ‘errore’; *omniun*, dal lat. *omnis* e *unus*, ‘ognuno’.

⁷ *Scussi*, dal lat. *excutere* (*difficilior* rispetto al dettato di **R2224**, che legge *schiusi*, con rima imperfetta), ‘privati d’ogni cosa’.

⁸ *Tristo a ciascun*, forma di esclamazione: ‘non potendo contare sulla misericordia [divina] contro di esso [il peccato], e se fossimo privi dalla tua gran pietà, guai a coloro che possiedono [beni terreni]’.

⁹ *Difficilior* rispetto alla lettura di **R2224**, ‘dedicare, offrire la propria vita o il proprio spirito (vd. *GDLI*, s.v.): ‘ma tu [Maria] sei somma luce e vera fede e sempre offri la tua grazia a chi ti dona la propria vita’.

¹⁰ *Seguire*, ‘perseguire’, ‘ricercare’: ‘e non ambire alla vendetta del peccato’.

¹¹ ‘Perché sai che ogni uomo ti è poco leale’, perché l'uomo è peccatore.

12. Con sicurtà ritorna, o peccatore

Testimoni. Ch266, c. 203r (n. 411), “Cantasi come Né tte né altra non vo’ amar giamai / falsa, po’ che tradito m’ài”.

Fonte musicale. Come già 1. *Altro che tte non voglio amar giamai* e 11. *Come sè da laudar più ch’altrui assai* la lauda è composta sulla melodia della rima sacchettiana *Né tte né altra voglio amar giammai* (*LdR*, CXXXVI) musicata da Francesco Landini, trasmessa da SG, c. 69r. Si ripropongono, per comodità nel confronto, ritornello e prima strofe:

Né te né altra voglio amar giammai,
falsa, po’ che così tradito m’hai.

Pensando, lasso, al tempo ch’i’ ho perduto
amando te, or grave doglia sento;
ché, se amante amar fu mai veduto,
con fede amava te per ognun cento,
tanto che ’l tuo amor, di virtù spento,
mi promettesti; e poi tradito m’hai.

5

Lauda. Il testo devoto sviluppa un monologo pronunciato da Cristo e rivolto al fedele in cui si ricordano la Passione e la redenzione del genere umano.¹ Si tratta di una lauda-ballata di sole tre stanze: oltre alla ripresa puntuale dello schema strofico, non sono evidenti particolari connessioni intertestuali, lessicali o rimiche. Degna di nota è la ripetizione, in sede di chiusura di ognuna delle tre strofe, di *amore*, in rima con *core* (v. 2), che pare riprendere e amplificare l’azione espressa nell’*incipit* della fonte: “Né tte né altra voglio amar”.

Ballata minore con schema ZZ ABABBZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volte.

Con sicurtà ritorna, o peccatore,
ch’altro non vo’ da tte che ’l puro core!

D’ogni cosa criata i’ non mi curo,²
ché per te le creai veramente,
ma ’l cor ben vogl’io netto e puro,
ma non per me, ma per te certamente:
ch’a mme no ’ncresce, s’è ’l tuo ben niente,

5

¹ Vd. Persico 2022b, pp. 136-138.

² *Cosa criata*, ‘cosa mondana’.

ma vo' che godia sempre nel mio amore.³

Per te incarnai e poi volli morire,
tanto 'l tuo amore sì mmi inebriò.
Deh, torna a mme, che sson sì dolce Sire,
e poi nella tua mente albergaro.⁴
Se ttu sapessi quel ch'i' ti darò
tu arderesti sempre nel mio amore.

Se con umiltà tu ritornarai,
o peccator, che tt'ò tanto aspettato,
alla tua fine ti ritrovarrai
nella mie gloria dov'è ogni beato.

Deh, abbandona 'l mondo pien di peccato:
ritorna a me, che mori' per tuo amore!

10

15

20

³ I vv. 6-8 possono così essere parafrasati: ‘perché a me [a Dio] non rincresce, se non operi il bene [lett. se il tuo bene non è nulla], ma voglio che tu goda per sempre nel mio amore’.

⁴ Qui e nel séguito (vd. v. 17, *ritrovarrai*): forme in -ar- intertonico in sillaba libera sono anomale in fiorentino (Castellani 2000, p. 293) e sono tipiche della lingua toscana meridionale od orientale.

13. *Creato fusti, o vergine Maria*

Testimoni. Ch266, c. 71r (n. 140), "Va come Questa fanciulla, Amor, fallami pia".

Fonte musicale. La melodia, composta da Francesco Landini per *Questa fanciulla, Amor, fallami pia*, è trasmessa da sei codici musicali: Sq, c. 138r, Pan. c. 22v, PR, c. 85v, Pit, c. 70v, S22, c. 18r, e SG, c. 76r.¹ La fortuna dell'intonazione è provata, come segnala Corsi (*Madrigali e ballate*, p. 333), da un paio di travestimenti religiosi: *Questa fanzolla*, forse variazione strumentale adattata a modo di *Kyrie*, e un secondo testo che inizia con *Est illa* (con testo musicale non identico, ma prossimo al modello).² Il testo poetico della fonte è pubblicato in Corsi, *Poesie musicali*, p. 216:³

Questa fanciulla, Amor, fällami pia,
che m'ha' ferito 'l cor ne la tuo via.

Tu m'ha', fanciulla, sì d'amor percosso,
che solo 'n te pensando trovo posa.
El cor di me da me tu ha' rimosso
co gli ochi belli e la faccia gioiosa:
però al servo tuo, deh, sie piatosa:
merzé ti cheggio a la gran pena mia.

5

Se non soccorri a le dogliose pene,
il cor mi verrà men, che tu m'ha' tolto,
ché la mia vita non sente ma' bene,
se non mirando 'l tuo vezoso volto.

10

Da poi, fanciulla, che d'amor m'ha' involto,
priego ch'alquanto a me benigna sia.

Fra le lezioni di SG si segnalano le varianti: *fanciull' Amor, fallame* (v. 1), *tua via* (v. 2), *et la faccia* (v. 6), *a gran pena mia* (v. 8).

Lauda. Sulla medesima forma del modello, il testo mantiene inalterate le terminazioni in rima della fonte.⁴ Unica parola comune, in sede enfatica, è *rimosso*, riferito da un lato al dolore dell'amore non corrisposto e dall'altro all'espulsione di Adamo dall'Eden. Ch266 presenta il primo verso del

¹ Cfr. la melodia è, sulla base dei primi codici, edita in PMFC IV, pp. 116-117.

² Per la tradizione manoscritta delle due composizioni vd. Corsi, *Poesie musicali*, p. 216.

³ Prima in Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 285-286, Wolf, *Squarciapoli Codex*, p. 234.

⁴ L'incipit si legge in Teneroni 1909, p. 87, Von Fischer 1956, pp. 68-69, Corsi 1959, p. 333, Luisi, *Laudario Giustinianeo*, p. 200, Ziino 1973, p. 10, Diederichs 1986, p. 65, Cat-tin 1983, p. 463, Carboni, *Incipitario 2 XI*, p. 1047, Wilson 2009b, pp. 42-43.

ritornello inusualmente trascritto – stando all’uso del copista – anche dopo il testo della strofe.

Ballata minore di endecasillabi, con schema ZZ ABABBZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volte.

Creato fusti, o vergine Maria,
da quel Signore in cui è la balia.⁵

Per lo pecare d'Adamo, fu rimosso (5'+)
il nostro padre, con mente bramosa
del tuo Figliuolo, che tu portasti adosso (5'+) 5
per iscamparci, o Madre gloriosa.⁶

Vergine donna, sè saggia e vezosa:⁷
aiuta l' peccator, per cortesia!

⁵ *Balia*, ‘il potere di guidarci’: ‘o vergine Maria, fosti creata da quel Signore in cui risiede il potere di guidare il mondo’.

⁶ Ricordo della cacciata d'Adamo dall'Eden, narrata in *Gen.*, 3 14-24. 'Per il peccato originale di Adamo il nostro padre [scil. lo stesso Adamo] fu espulso dal Paradiso terrestre, con forte desiderio [nell'attesa] del tuo figlio, colui che tu portasti in grembo per salvarci, o Maria gloriosa'.

⁷ Vezosa, ‘graziosa’, in riferimento al linguaggio della cortesia cavalleresca e con il significato di “*gratia plena*” (per cui vd. la *Salutatio angelica*). ‘Vergine donna, sei saggia e piena di grazie; per la tua generosità, aiuta il peccatore!’.

14. *Deh, Vergine sovente*

Testimoni. M130, c. 67r, “*Di sospirar sovente*”.

Fonte musicale. La melodia landiniana è trasmessa da **Sq**, c. 149v e da **SL**, c. 121r.¹ Sulla medesima intonazione si canta anche la lauda *Batista da Dio amato*, in onore del Patrono di Firenze. Il testo poetico della fonte appare in *ANT*, considerando anche un paio di testimoni non musicali:²

“Di sospirar sovente
costretto son, veggendo per senbiante
il cor che tti consente
volger li occhi tuo vaghi ad altro amante”.

“Ricever questo inganno
la mente mia convien c’ognor sospiri,
non trovando a l’afanno
rimedio alcun, tanti sono i martiri,
et assai mi raggiri
che nel pensier mi paia aver fallato.
Ma pur s’i’ son errato,
piacciati farne chiara la mia mente”.

“Ciò non ti dé dolere
però che torto da me non ricevi:
ché, mentre che ’n piacere
ti fu il mio amor, sa’ che tutto l’avevi.
Se poi da me ti lievi
et non sè ad amar servo leale,
giust’è che un giovin tale
prenda ad amar, che ll’è fermo et fervente”.³

“Se per senno di fora
mostrato ò quel che l’contradio era dentro,
quest’è quel che m’acora:
che per virtù da mme volta ti sento.
Piacciati tal tormento

¹ Cfr. PMFC IV, p. 80.

² Prima edito in Trucchi, *Poesie italiane inedite* II, p. 50, Carducci, *Cantilene*, p. 132, Casini 1913, p. 204, Ellinwood, *Francesco Landini*, p. 67, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 364, Corsi, *Poesie musicali*, pp. 155-157.

³ Ma in Corsi, *Poesie musicali*, p. 156 si legge “che l’è fermo” (vd. 14. *Deh Vergine sovente*).

levar al primo tuo servo et suggetto,
po' che per suo difetto
perder non deggia il tuo viso lucente.

Quand' *«e»*ficamente
in giovine fedel amor si truova,
caso veracemente
non è che mma' da segno lo rimova.

Questa sentenzia *«è»* prova
c'amando stran d'Amor non ti faresti:
senpre amor seguiresti
così in palese come occultamente”.

“Perché poco durare
puote piacer dell'amor palesato,
l'uom savio il dé celare
secondo il modo e 'l tempo et in che lato;
ma llo stolto *«è»* menato
sol da la volontà che 'l ben li to*«g»*l*«e»*.
Perché dunque ta' doglie
mi dà*«i»*, s'amor non seguo mattamente?”.

“Per veder tua intenzione
fatt'ò contrasto al tuo dir rispondendo.
Or che per tua ragione
èmmi palese, a tte mi dono e rrendo;
e 'l tuo senno commendo,
però che solo in donna *«è»* caro onore,
quand' à savio amadore
perder non può sua fama fra lla gente”.

Lauda. Trasmessa da **M130** nelle carte non autografe del Pagliaresi, la composizione si presenta in forma dialogata: dopo un'introduzione all'argomento mariano del ritornello, le strofi sviluppano una sorta di contrasto devoto tra la Vergine e il fedele che ne chiede l'intercessione per la remissione dei suoi peccati.⁴ Come nel testo profano, ogni strofe è un'unità dialogica, arricchita dalla ripresa di stilemi e parole chiave (anche in rima): *sovente* riferito al sospiro o alla preghiera, *servente* riferito all'amor sacro o all'amor profano, *disire* amoroso o mondano, *martiri* e penitenze, *sospire/sospiri* di dolore e di contrizione. Il copista adotta tratti obliqui o per dividere settenari ed endecasillabi

⁴ Non trovo traccia della lauda negli incipitari né in Cattin 1983. Ne segnala l'esistenza Wilson 2009b, nell'allegata banca dati.

trascritti di séguito (es. vv. 1-2: "Deh, Vergine sovente / prega il tuo" etc., come anche in molti testi di Ch266, per cui vd. Persico 2022c, pp. 125-142), ma anche in occasione di atone virtuali, come in v. 2: "prega il tuo Figliuolo / con dolce" etc.).

Ballata grande di settenari ed endecasillabi disposta irregolarmente secondo lo schema zYzY aBaBbYyZ, con assetto fortemente dialogato tipico dei contrasti tra amante e amata.

Deh, Vergine sovente
 prega il tuo Figliuolo con dolce senbianti^a
 ché me, lasso dolente,
 non condanni, in peccati cotanti!⁵

"Ripensando lo 'nganno
 ch'i' vo seguendo pure 'n van disire,
 vivo con grande affanno
 tal paür' ò che contr' a mme s'adire.

5

Pregoti^b con sospire
 che ttu m'insegni, Donna preziosa,
 com'i' possa far cosa
 ch'i' adivenga suo leal servente".⁶

10

"Ciò ti dé ben dolere
 se dalla volontà sua tu tti lievi,^c
 ché ttu dé ben sapere
 che sostenne per te pene sì gravi.⁷

15

Ora, se ttu ricevi

a. prega...sembianti] prega il tuo figliuolo / con dolce senbianti M130. b. pregoti] preegoti M130. c. lievi] lieve corr. lievi M130.

⁵ *Lasso dolente*, la contrizione è fondamentale per il perdono: 'Deh, Vergine, prega spesso il tuo figlio con i dolci modi che ti sono soliti [sembianti proviene dalla fonte], affinché io, lasso e contrito in molti peccati, non sia condannato'.

⁶ 'Ripensando all'inganno [demoniaco] che sempre seguo anche in desideri vani, vivo con grande affanno per la paura che Dio si adiri contro di me. Ti prego sospirando, Donna preziosa, di insegnarmi come possa comportarmi affinché io sia servitore leale di Cristo'.

⁷ Inizia il discorso di Maria rivolto al peccatore, con particolare enfasi sulla necessità di volontaria conversione: 'Se ti allontani dalla volontà di Cristo devi ben dolertene, perché devi ben sapere che sostenne per te pene molto gravi. Ora, se tu accogli i suoi ammonimenti e se li vorrai osservare, non sarai condannato per l'eternità'.

gl’amonimenti che ti vorrà dare,
volendogli osservare,
[tu] non sarai condannato eternamente”.

20

“Io son sanza dimora,
Madonna, ubidirvi sempre atento,
ma priegoti ch’ognora
m’ai^ta ch’i’ò per me forte pavento⁸
d^e il fallimento⁹
ch’i’ò comesso contro al Signor mio.
Consigliami tu, ch’io
ne possa alquanto consolar la mente”.

25

“Doh, ché lla tuo ’ntenzione¹⁰
à’ bendisposta, per quel ch’io comprendo,^d
fa’ ccosì l’orazione,
digiuna e veglia, il tuo corpo afrigendo¹¹
e il mondo fugendo
e senpre pensa che ttu dé morire
e noⁿ po^rtrai fallire,
ch’è le d^emonia non sie^r vincente.^e ¹²

30

35

d. comprendo] comprenda M130. e. vincente] vincitore M130.

⁸ La lacuna è dovuta a un foro nella carta; i vv. 22-24 rimano imperfettamente.

⁹ D fuori dal margine scrittorio, allineato con i capilettera, prima dello spazio bianco.

¹⁰ *Doh*, interiezione che esprime dolore, anche in invocazioni (vd. *GDLI IV*, p. 903).

¹¹ *Afrigendo* (in rima con *fugendo* e *comprendo*), ant. ‘affliggendo’ con penitenze il corpo: ‘Doh, poiché hai reso la tua intenzione ben disposta, per quanto io comprenda, in questo modo prega, digiuna e veglia, affliggendo il tuo corpo’.

¹² *Demonia*, anche al plurale, benché, tuttavia, l’accordo sia al singolare: ‘e non potrai fallire, perché il demonio [i demòni] non sia vincitore’. Gli ultimi due versi risultano parzialmente poco leggibili a causa di un’abrasione.

15. Dolze Signor, doh, don' all'alma pace

Testimoni. Ch266, c. 120r (n. 271), “Cantasi come *Dolze fortuna, omai rendimi pace*”.

Fonte musicale. La melodia composta da Giovanni Ciconia è trasmessa da **SevP**, cc. 48v-49r, e da **PadB**, c. Bv. In assenza di edizione critica dei testi musicali e del testimoniale non notato, si fornisce il testo proposto in ANT:¹

Dolze fortuna, ormai rendime pace
da l'ochi de costei che me desface.

Quando i so ragi ali ochi me transfige,

costei me fé çà luce più ch'al sole.

Misero me, che più de çò me dole

vezendo manc \times a>r le dolze promesse.

5

Ogni leticia \langle en \rangle el mio cor fenisce,

poi che 'l so viso a me negar li piace.²

Lauda. Di forma perfettamente compatibile con quella dell'antecedente profano, la composizione riprende rime, parole chiave, costrutti e temi della fonte profana.³ Anzitutto sono riproposte le terminazioni *pace* : *disface*, con senso trasposto dal contesto amoroso alla richiesta di redenzione cristiana, seguite poi dalla rielaborazione del tema solare, con cui si esalta da un lato la figura dell'amata traditrice e dall'altro l'immagine della sfolgorante carità di Cristo. La chiusa è simile: *piace* suggella i testi con un riferimento alla volontà di negoziazione della felicità mondana (nel primo caso fondamentalmente amorosa) o trascendente.

Ballata minore di endecasillabi con schema ZZ ABABZZ, senza *concatenatio* (per cui cfr. la fonte, *Dolce fortuna*).

Dolze Signor, doh, don' all'alma pace,⁴
ché 'l tempestoso mondo la disface!

Tua carità risplende più che 'l sole
nell'anima che in te si confida,

¹ Cfr. PMFC XXIV, pp. 132-133.

² Chiusa in rima imperfetta.

³ L'incipit laudistico si ritrova in Frati 1917-1919, p. 192, Toscani, *Le laude dei Bianchi*, p. 199, Luisi, *Laudario Giustinianeo*, p. 545, Wilson 2009b, pp. 42-43, Jennings 2016, p. 104.

⁴ *Doh*, interiezione usata qui per esprimere dolore (vd. GDLI IV, p. 903).

et chi altro che te desìa o vole
va per sentiero scuro, senza guida.⁵
D'ogni letitia l'alma è infilice⁶
se fondata non è com'a tte piace.⁷

5

⁵ ‘La tua carità risplende più del sole nell'anima che si affida a te, e chiunque desideri o voglia altro che te va per sentiero buio [nell'errore, dantescamente nella “selva oscura / che la diritta via era smarrita” di *Inf.*, 12-3, qui ‘sentiero scuro’], senza guida’ e senza possibilità di salvezza. Vd. l’immagine della valle tenebrosa in *Ps.*, 22 5: “Nam etsi ambulavero in medio umbrae mortis, non timebo mala, quoniā tu me-cum es”.

⁶ *Infilice*, ‘imperfetta’, in senso poetico ‘priva’ (*GDLI VII*, p. 910): ‘l’anima è priva di ogni letizia, se non è fedele ai tuoi precetti’.

⁷ Il distico finale, ossia la volta, rima in modo imperfetto.

16. *Donna, s'i' sson partito*

Testimoni. R2871, c. 59r, “Questa va in su *Donna s'i' t'ò fallito*”.

Fonte musicale. La melodia, composta da Francesco Landini, è trasmessa da Sq, c. 158r, Man, c. 9r, Pan, c. 1r, PR, c. 34r, Pit, cc. 85v-86r, PadA, c. 38r, Lo, c. 23r, Af, c. 108r.¹ Come già segnala Corsi (*Madrigali e ballate*, p. 332), Carducci, Levi e Sapegno segnalano altri due casi di laude “cantasi come” su questa ballata: *O corpo sacro del nostro Signore* (M30, c. 13r) e *O Maria dolce con quanto disio* (M30, c. 15r), entrambi però senza rubriche e strutturalmente incompatibili con il modello. Il testo poetico è pubblicato in ANT:²

Donna, s'i' t'ho fallito
od altr'amor che 'l tuo seguir consento,
son di morir pe·lle tuo man contento.

Ma s'i' ti porto ed ò portato fede
e senpre 'l tuo volere
seguito più che 'l mio, come tu sai,
perch'a diletto ognor mi fa' dolere,
veggendo tuo merzede
mancar nel viso bel che tolto m'hai?

Vuo' tu, perch'io t'amaι
e tanto t'amo ch'altro ben non sento,
tener la vita mia in tal tormento?

5

10

Lauda. Il testo devozionale si presenta nelle medesime fattezze della fonte, riproponendo le rime *consento* : *contento* nel ritornello, *volere* : *dolere* e *fede* : *merzede* nelle mutazioni.³ La richiesta caritatevole di pietà che l'amante rivolge alla donna, confidando in un suo ritorno, è pienamente compatibile col tema devozionale mariano: la Vergine appare come dispensatrice di salvezza e intercede presso Cristo per il peccatore e viene invocata per quattro volte, rispettivamente nel ritornello, nelle mutazioni e nella volta (come *Donna* e *Madre*, alternate nei vari inizi). La volta, che nella fonte canta il desiderio straziante di un ritorno con l'amata, nella lauda ricorda Maria come madre di Cristo, diventata tale affinché Egli ci redimesse.

¹ Cfr. PMFC IV, p. 1.

² Prima edito in Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 94-95, Pirrotta-Li Gotti, *Il Codice di Lucca*, p. 120, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 284, Corsi, *Poesie musicali*, p. 165.

³ Vd. Von Fischer 1956, pp. 50-51, Corsi 1959, p. 165, Cattin 1983, p. 464, Diederichs 1986, p. 53, D'Agostino 1999, p. 398, Wilson 2009b, pp. 42-43.

Ballata mezzana costituita da versi endecasillabi e settenari secondo lo schema zYY AbCBaCcYY.

Donna, s'i' ss'on partito
da Cristo per peccar, ch'ognor consento,
priegal ch'al perdonar ci sie contento.⁴

Madre di Cristo ciascun ti à per fede:
che in te sì è l suo volere,
e tu i·llua⁵ ti posa e sempre stai.
Donna pietosa, po' ch'ài il potere:
chiedi per noi merzede
e certi sian che salvi ci farai.

Madre di Dio tu sai
che ttu facesti il santo portamento⁶
per vita darci e scamparci da tormento. (5'+)

a. e ttu i.llui] ettuillui R2871.

⁴ ‘O Maria, se io mi sono diviso da Cristo per peccare, e ancora seguo la via guasta, pregalo [scil. il tuo figlio] affinché sia contento di perdonarci’.

⁵ ‘O Madre di Cristo, ciascuno ti riconosce per fede come sua, poiché in te è la sua volontà e tu sei sempre in lui’.

⁶ *Santo portamento* è l'atto di portare Cristo in grembo; 'o Madre di Dio, tu sai che portasti Cristo per darci la vita e scamparci dalla dannazione eterna'.

17. *El cor mi si divide*

Testimoni. Ch266, c. 291v (n. 652), “Cantasi come una ballata che comincia *Cosa crudel m’ancide*”.

Fonte musicale. La melodia, composta da Andrea da Firenze, è trasmessa da Sq, c. 185v.¹ Il testo della fonte è pubblicato in Corsi, *Poesie musicali*, p. 291:²

Cosa crudel m’ancide.

Quant’io a le’ fedele,
ella m’è più crudele;
s’i’ piango, ed ella ride.

Strider m’ode nel foco:
ella sta in festa e gioco
e non cura mie stride.

5

Se a lei chieggó grazia,
ella mi scherne e strazia:
questa l’mie cor conquide.

10

Ogni saetta orata,
del su’ arco mandata,
el mie petto divide.

Se mai la vaga cosa
di me fosse pietosa,
morte da me decide.

15

Lauda. Il testo imitativo sviluppa l’argomento del dolore penoso provato dal peccatore che, contrito per avere smarrita la via “nel periglioso porto” mondano (v. 9), spera di raggiungere la gloria eterna.³ La *divisio cordis* esposta nel primo verso rielabora l’immagine del petto squarcianto che, nella fonte, domina la quarta stanza: “el mie petto divide” (v. 13). *Ridere* è verbo chiave e nella lauda è riferito alla gioia della corte celeste, mentre nella fonte ha connotazione negativa: la donna, crudele (*Cosa* è antroponimo, per cui vd. Corsi, *Poesie musicali*, p. 291, ma anche Wilkins 1979, pp. 51-52), ride della disperazione del

¹ Cfr. PMFC X, p. 6.

² Prima in Ferrato, *Poesie musicali*, p. 12, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 340, CMM VIII/5, p. VIII, Corsi, *Rimatori*, p. 1077.

³ Ne rendono conto Tenneroni 1909, p. 144, Von Fischer 1956, p. 46-47, Luisi, *Laudario giustinianeo*, p. 204, Cattin 1983, p. 464, Diederichs 1986, p. 74, Carboni, *Incipitario 2 XI*, p. 1049, Wilson 2009b, pp. 42-43.

poeta amante, che soffre immerso nel fuoco della passione non corrisposta. L’immaginario infernale, con strida e dolori penosi, ritorna poi nel testo devazionale, con la descrizione di un mondo, governato dal male, che trascina il poeta in una voragine pericolosa e peccaminosa. La lauda è strophicamente costruita in forma chiastica: prima e ultima stanza esordiscono con *Iesù* vocativo, mentre la seconda e la terza con il pronome (*io*, anche sottinteso) che indica il soggetto grammaticale, il peccatore. Luisi, in *Laudario Giustinianeo*, p. 232, segnala un ulteriore componimento sulla stessa fonte musicale, in **Ch266**, c. 291v (n. 651), *A tte ritorna piangendo, o Signore*, senza però che il rinvio melodico sia provato dalla rubrica (che recita, piuttosto, “Cantasi come una ballata che dice *Per crudel donna vo’ strugendo l’core*”).

Ballata minima settenaria di quattro strofi costruite su schema “zagalesco” z aaz, legate tra loro da rima inclusiva *stride* : *ride* (strofi 1 e 4) e derivata *vide* : *provide* (strofi 2 e 3).

El cor mi si divide.

Iesù, mio dolce, invoco
che me conduca in loco
che mitighi mie stride.⁴

I’ ò doglia penosa,
sì grave et faticosa,
che mai simil si vide.

Son poco men che morto
nel perigioso porto
per chi al mal provide.

5

10

Iesù, pace e vittoria,
conducimi a tua gloria,
dove sempre si ride!⁵

⁴ Il luogo di pace eterna cantato in questa prima strofe è poi oggetto di preghiera a Cristo negli ultimi versi della lauda.

⁵ Sul rapporto tra canto e riso vd. Dante, soprattutto *Par.*, XXVII 4-6, nella contemplazione delle schiere beathe del cielo VIII, intonanti il *Gloria* alla Trinità: “Ciò ch’io vedeva mi sembiava un riso / de l’universo; per che mia ebbrezza / intrava per l’udire e per lo viso”.

18. *Laudian Gesù piatoso, in cui si truova*

Testimoni. Ch266, c. 71r (n. 139), “Va come *Donna che d'amor sente*”; R1764, c. 85r: “*Lauda d'una ballata che sì dice Donna, che d'amor sente, non si mova*”.

Fonte musicale. La melodia, composta da Francesco Landini sulla ballata *Donna, che d'amor senta, non si mova*, è trasmessa da Sq, c. 150v, PR, c. 36v e Pit, cc. 104v-105r.¹ Il testo è pubblicato in Corsi, *Poesie musicali*, p. 158:²

Donna, che d'amor senta, non si mova
ad amar ciaschedun che guarda lei:
quanto son rei
chi l sa fatt'ha ha prova.

Mostran con gli ochi a gli ochi amor sentire
e po', per me' tradire,
gittan sospir gravosi.

5

Tempo né loco non guardan se dire;
posson farne morire
mostrandosi angosciosi.

10

E s'a lor par nostri ochi esser pietosi,
si vantan che noi portiam dentro al core
il loro amore.

Chi l sa fatt'ha la prova.

Lauda. Il tema della misericordia divina è declinato nella seconda strofe in forma di orazione a Maria “pulgella”, “madre e sposa” di Cristo, e s'intreccia con la descrizione del senso di angoscia scaturito dal mancato (o non contraccambiato, nel caso della fonte) amore.³ Varie sono le parole chiave in rima che ricorrono in entrambi i testi: *rei* sono sia gli amanti della fanciulla, sia i Giudei che hanno condannato Cristo; *gravosi* sono i sospiri amorosi e, d'altro canto, i tormenti subiti nella Passione; in entrambi i casi l'esito è la morte (*morire*); *prova*, riferita dapprima al *servitium amoris* e nella lauda all'infedeltà dei responsabili della morte di Gesù, chiude in entrambi i casi il ritornello.

I codici presentano, prima della seconda strofe, l'incipit del ritornello, come se fosse parte della stanza; in Ch266 lo stesso è aggiunto, alla fine della composizione, di seguito alla seconda strofe. Il dettato di R1764 mostra alcune

¹ Cfr. PMFC IV, p. 82.

² Ma prima in Li Gotti 1945, p. 58, Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 72-73, Wolf, *Squarelupi Codex*, p. 265, Corsi, *Rimatori*, p. 1062.

³ L'incipit è segnalato, oltre che nella banca dati di Wilson 1009b, in Tenneroni 1909, p. 144, Corsi 1959, p. 332, Corsi, *Poesie musicali*, p. 158, Cattin 1983, p. 464, Diederichs 1986, p. 53, Luisi, *Laudario Giustinianeo*, p. 133.

lezioni deteriori, tra cui un guasto non corretto che crea ipermetria (v. 12), luoghi apparentemente ipometri per elisione (vd. v. 22: “ell’è [vs. ella è] la via di salvatione”) e l’omissione dell’ultimo verso. Considerato l’insieme delle lezioni, Ch266, come altrove, è testimone di riferimento per la *facies* grafica.

Ballata grande di endecasillabi, settenari e quinari (nel terzo verso di ritornello e volte, tranne che nell’ultima strofe) disposti secondo lo schema ZYyz AbcAbcCYyz, con *concatenatio* tra mutazioni e volta.

Laudian Gesù piatoso, in cui si trova⁴
grazia e misericordia a cui i^a Giudei
malvagi et^b rei
fér tante offese a pruova.⁵

Volle Gesù per farci in ciel salire
in sulla croce morire⁶
fra que’ Giudei noiosi.⁷
Peccator, pensa quanto è^c l tuo fallire,
da poi che l maggior Sire
tormenti sì gravosi
per noi sostenne, o miser, dolorosi.
Deh, piacciavi por giù^d ogni errore:
per lo suo amore
faccia ognuno^e bene a prova.^{f⁸}

Piangendo sempre le nostre peccata,
la ment’ è inginochiata

5

10

15

a. cui i] que’ R1764. b. et] e R1764. c. quanto è] quant’è R1764. d. por giù] dipo por giù R1764. e. ognuno] ognun R1764. f. prova] Laudian Gesù piatoso, in cui si trova add. Ch266 R1764.

⁴ L’incipit segue un modello diffuso, con apostrofe al pubblico o ai confratelli: l’autore del testo devozionale esorta l’ascoltatore a lodare Cristo (o i Santi o la Vergine).

⁵ A pruova, ‘a bella prova’, ‘volontariamente’, in questo caso dei Giudei malvagi, com’erano soliti esser rappresentati dalla tradizione cristiana perché mandanti dell’uccisione di Cristo.

⁶ Verso regolare se in sianlefe interversale *salire/^in sulla*.

⁷ Noiosi, ‘che suscitano fastidio’, ma anche ‘feroci’ (vd. GDLI XI, p. 506).

⁸ ‘Peccatore, pensa quanto è il tuo errare, dati i tormenti dolorosi che Cristo dovette sostenere, o misero. Piacciavi allontanare ogni errore: per amor suo [rivolto a Gesù] ciascuno operi il bene come prova a Cristo’.

innanzi a Maria pietosa,^{g⁹}
 che di noi pecatori sempre è^h avocata, (7'+)
 sempre sia laudata
 la pulzella amorosa:^{i¹⁰} 20
 ell'è di Gieso Cristo madre e sposa,
 ella è la via di salvatiōne,
 da llei, con divozione,
 nessuno giamai si muova.^k

g. pietosa] piatosa R1764. h. sempre è] sempr'è R1764. i. amorosa] 'morosa R1764.
 j. ella è] ell'è R1764. k. nessuno... si muova] om. R1764.

⁹ Il verso è metricamente corretto se si considera la sinalefe interversale *inginocchiata,/^innanzi*. Si illustrano le caratteristiche che il fedele deve dimostrare di possedere per ricevere l'intercessione di Maria: la *contritio cordis* (prima fase della confessione), manifesta nel pianto dei propri peccati.

¹⁰ Maria è detta *pulzella*, come spesso accade in repertori devozionali, riprendendo il lessico tipico della lirica d'amore, in segno di giovanilità e purezza. Altrove la Vergine appare anche paragonata alla *pargoletta* dantesca, con una connotazione ancor più 'angelicata'; vd. il commento di Marco Grimaldi a *I' mi son pargoletta bella e nova* in Dante, *Rime*, p. 969, di cui è noto un *cantarsi come* (ma non ne sopraggiunge melodia), *Ancella preziosa di Dio padre*; vd. Persico 2020, pp. 37-60.

19. *Merzé con gran piatà*

Testimoni. Ch266, c. 298v (n. 682), “Cantasi come quella canzone *Arai tu mai piatà*”.

Fonte musicale. La melodia, trasmessa da Sq. c. 140v, è composta da Francesco Landini.¹ Come segnala Corsi, *Poesie musicali*, p. 227, il testo della fonte è purtroppo solo frammentario – ritornello e prima mutazione –, ma la melodia risulta compatibile anche con la ballata *Averai tu mai pietà* (con incipit ipermetro facilmente sanabile) trascritta in Baldelli, *Ballate e preghiere*, p. 28, che fu copiata da Guiduccino della Fratta tra il 1363 e il 1367 in un libro di conti conservato presso l’Archivio del Monastero di Santa Maria di Val di Ponte.² Anche in questo caso si ritrovano – a differenza di quanto di osserva in Sq – molte rime tronche, compresa quella in -à che accomuna ritornello e volta della ballata profana a quelle della lauda imitativa.

Il testo musicale presenta il motivo della “giovinetta” ispiratrice d’amore; il tema torna anche in una ballata di forma e stile simile (ma certamente non l’unica) che inizia *Che farai giovinetta*, pubblicata in Carducci, *Cantilene*, p. 121.

TESTO MUSICALE (ED. CORSI)

Ara' tu pietà mai
di me, o giovinetta,
che sa' che non saetta
fera fu' punto quando ti mirai?

Lo tuo favill'accese
passaron al mie core.
<...>

MANO DI GUIDUCCINO (ED. BALDELLI)

Averai tu mai pietà
donna crudel de me
e tu saie che 'l cur te de
e già non mire el tempo che sen va.

5

Se tu pensasse el tempo 5

quanto ell'è nobel cosa
ancor non è per tempo
de dare al tuo servo posa
e tu non sè piatosà
e però me duol de te 10
che io t'ò portata fé
e tu en ver me sempre crudeltà.

Fuggie quanto tu saie
che io pur te seguirò
ch'io t'amo più che maie
e tu non vole sofrire
dica chi vol dire
e che io pur te seguirò
e non sperar però
che io t'abandone che 'l mio cor sen va. 15
20

¹ Cfr. PMFC IV, p. 69.

² Ma vd. Ellinwood, *Francesco Landini*, p. 291, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 240.

Lauda. Il tema della richiesta alla donna (sacra o profana) di rivolgere la sua *pietas* verso il poeta o il pubblico è comune sia al testo musicato da Landini, sia alla ballata vergata da Guiduccino, sia al testo devozionale seriore.³ Nella seconda strofe la preghiera, avviata con l'esaltazione di Maria come "santa e pia", raggiunge il suo culmine (con ben tre reiterazioni di *priego/pregar*, variamente declinate o coniugate), rivolgendosi indirettamente a Dio, "que' che cci governa" (v. 17). Le stanze seguono la numerica trinitaria: la prima è rivolta al Figlio, la seconda al Padre e la terza allo Spirito Santo.

Ballata grande di settenari ed endecasillabi con schema zyyZ ababbyyZ, ricca di rime tronche, con *concatenatio* tra mutazioni e volte.

Merzé con gran piatà,
Vergine gloriōsa,
che ssè di Cristo sposa
e madre della somma Trinità.⁴

Tu ssè madre di Dio,
Vergine santa e pia:
preghianti con disio
che cci insegni la via.

Per la tua cortesia
e per la tua piatà
manda[ci] tranquillità,
pac' ed amor e buona volontà.

5

10

Prehianti che ttu prieghi⁵
la Maestà superna
che 'nver di noi si pieghi
a darci vita eterna.

15

A que' che cci governa
sempre prieghi per noi

³ Si ha traccia dell'incipit della lauda in Tenneroni 1909, p. 154, Von Fischer 1956, pp. 42-43, Luisi, *Laudario giustinianeo*, p. 204, Cattin 1983, p. 465, Diederichs 1986, pp. 53-54, Carboni, *Incipitario 2 XI*, p. 463, Wilson 2009b, pp. 42-43.

⁴ 'Mercede [ti chiediamo] con pietà, o Vergine gloriosa, che sei sposa di Cristo e madre della Trinità', per indicare la familiarità di Maria con la Trinità.

⁵ *Prehianti che ttu prieghi*, forma di poliptoto.

che, per amor di voi,
sormonti questa sua alma città.⁶

20

Avocata sia per noi
allo Spirito Santo
che venga sopra noi
e que*ci* cuoprici del suo amanto⁷
accio che con gran canto
vegniamo al paradiso,
dov'è sollazzo e rriso,⁸
e festa e allegreza con giocondità.⁹

25

⁶ *Sormontare*, ‘innalzare a un certo livello spirituale’ (*GDLI XIX*, p. 495): “ti preghiamo affinché tu preghi la divina Maestà perché si rivolga verso noi e ci dia vita eterna. Intercedi per noi presso colui [Dio] che ci governa, in modo che, per l’amore che nutre per Voi [cioè per la Vergine], innalzi questa sua città”.

⁷ *Cuoprici*, con vocale tonica dittongata, ‘coprici’; *amanto*, ‘manto’ di protezione della Vergine, ma qui ‘manto dello Spirito Santo’.

⁸ La descrizione del paradiso è qui molto prossima a quella di un *locus amoenus*, un giardino capace di far vivere le gioie perdute dopo la cacciata dei primi parenti dall’Eden. Sul *riso*, come anche in laude precedenti (comprese le cortonesi), l’immagine è diffusa nelle descrizioni dantesche delle schiere beathe: vd. *Par.*, XXI, 62-63, “onde qui non si canta / per quel che Beatrice non ha riso”, nel contesto esecutivo della “dolce sinfonia di paradiso” (v. 59). A proposito del *topos* dantesco (e medievale) del riso, vd. Villa 2009, pp. 201-214, e Villa 2010, pp. 215-232.

⁹ *Giocondità*, ‘felicità lieta’ tipica di feste e di periodi opulenti. Il verso risulta regolare se si considera la sinalefe interversale *riso,/^e festa*.

20. *Merzé ti chiamo, Vergine Maria*

Testimoni. Ch266, c. 103r (n. 222), “Lauda di nostra Donna: cantasi come *Merzé ti chiamo, dolze anima mia*”; P1069, c. 51r, “Laude di nostra dona in aiuto di Bergomo et di tuta lombardia”; Ros424, c. 137v; R1501, c. 35r; R2896, cc. 34v-35r; Marc78, c. 14r; Magl690, cc. 22r-v, 79 r-v; Magl1163, c. 30r; Redi121, c. 26r; Pal172, c. 92v; Ash480, c. 86r-v; RG38, c. 124r; CorsD3, cc. 43-44; CorsC33, c. 34r; CN75.1, c. 29r-v, privi di rubrica, a cui si aggiungono anche le otto stampe prese in esame in Cremonini, *Feo Belcari*, nn. 27 e 97 (*in primis Gall*).

Fonte musicale. La melodia, adespota, è trasmessa da MC871, cc. 103v-104r, BU, cc. 27v-28r, E24, cc. 82v-85r. Il testo poetico sulla base dei codici musicali è pubblicato in Persico 2023, pp. 459-460:

Mercé te chiamo, o dolce anima mia;
 mercé te chiamo, o cara mia speranza;
 mercé te chiamo, o pellegrina manza;
 mercé te chiamo ancora per cortesia.¹ (7'+)
 Oimè, ch'e' moro, e sol per tropo amare;
 oimè ch'e' moro, e non mi voi vedere;
 oimè, ch'e' moro, e non mi voi parlare.

5

La fonte, assegnabile a Leonardo Giustinian, non è inclusa nella raccolta marciana di canzonette edite da Anna Carocci, quindi esula da quel “nucleo leggermente più stabile [...] circondato da una galassia assai più numerosa di altri componimenti, alcuni attestati in più testimoni, altri soltanto in uno [...] senza che una gerarchia sia possibile né dal punto di vista del singolo testo, né [...] del manoscritto” (Carocci 2014, p. 15). L’assegnazione al Giustinian potrebbe in questo caso essere abbastanza sicura, anche se non certa, considerato il fatto che non si trovano indicazioni attributive nei codici manoscritti precedenti alla *princeps* (Cattin 1983, p. 328).

Lauda. Composta da Feo Belcari (Cremonini, *Feo Belcari*, pp. 376-377), mantiene la struttura complessiva della fonte, sia nella forma versificatoria, sia nella ripresa delle preminent anafore (che spesso corrispondono con un intero emistichio). Il primo verso è richiamato almeno in un altro testo, però formalmente incompatibile con lo schema originario: *Mercé, o morte, o vaga anima mia*, altrettanto attribuibile a Leonardo Giustinian² e intonato su melodia

¹ Ancora, trascritto in forma non apocopata anche nei codici musicali, è rappresentato, in notazione sillabica, da tre *semibreves* ascendenti (fa-fa-sol), prova del fatto che anche la vocale atona finale apparentemente eccedente in cesura era eseguita.

² Ma vd. Fallows 1995, pp. 251-254.

anonima (o forse parzialmente attribuibile a Giovanni Ciconia) edita in *PMFC* XXIV, n. 39.³

Ballata con schema ZYYZ ABACDCZYYZ, nei codici musicali con testo della strofe limitato al solo primo piede. Traggo il testo dall’edizione belcariana stabilita da Cremonini:

Merzé ti chiamo, Vergine Maria,
merzé ti chiamo, di Dio madre et sposa,
merzé ti chiamo, ch’io non trovo posa,
merzé ti chiamo, per la pena mia.

Omè, ch’i moro per lo mio difetto,
omè, ch’i’ moro se non mi socrori,
omè, ch’i’ moro dal dolor constretto.
Tu ssola sè del pecator colonna,
tu sola sè del mondo imperadrice,
tu sola sè del cel regina et donna.

5

10

Libera me per la tua leggiadria,
libera me per le septe allegrezze,⁴
libera me per tante tue dolcezze,
libera me pel tuo figliuol Messia.

³ Si vedano anche Corrigan 2011, p. 54, Corrigan 2017, pp. 97-132, Besseler 1952, pp. 39-65. Per il testo poetico rinvio a Ghisi 1946, pp. 181-182: “Mercé o morte, o vaga anima mia, / oimè ch’i’ moro, o graziosa e pia. / O Dio, che pena è al mio cor dolente! / Falsa giudea a me non me far morire: / pasco el cor de’ sospiri che altri non vede, / oimè dolente, morirò per mercede / di lagrime; io vivo amaramente / del dolz’amor che ‘l mio cor l’apresente”. Vd. Carboni-Ziino 2012, p. 444, Wilson 2009b, pp. 42-43, Persico 2023, pp. 461-466.

⁴ Le sette gioie della Vergine: l’Annunciazione, la Natività di Gesù Cristo, l’Adorazione dei Magi, la Risurrezione del Cristo, l’Ascensione, la Pentecoste, l’Incoronazione.

21. *Nel mezzo a duo ladron post'una stella*

Testimoni. R2871, c. 60v, “*Nel mezzo già del mar la navicella*”.

Fonte musicale. La melodia, composta da Nicolò da Perugia su testo di Franco Sacchetti (*LdR*, LXII, *Nel mezzo già del mar*), è trasmessa da **Sq**, cc. 81v-82r, **Pan**, cc. 86v-87r, **Pit**, cc. 28v-29r, ora edita da Antonio Calvia in Nicolò del Preposto, *Opera*, pp. 127-130, e in *ANT*.¹

Nel mezzo già del mar la navicella
tra l’oriente e l’occidente è giunta,
che mi mena a fedir in scura punta
col vento tempestoso e quella stella
la qual fedel mi fece, che più forte
afretta sua giornata e la mia morte.

Lasso, natura forza non le dà,
che ma’ per tempo ella dia volta in cià.

5

Lauda. Il modello metrico della fonte è fedelmente riproposto, anche nella disposizione del materiale ritmico.² In particolare, gli inizi mostrano punti di contatto degni di nota: si conserva integralmente lo schema rimico, anche nell’ultimo verso del madrigale dove *ci à*, forma per “qua” già segnalata in Sacchetti, *LdR* (*Ageno*), p. 69 “per contraffazione di parlate settentrionali”, trova corrispondenza con il sintagma verbale *ci à*. Non solo i versi son affini per i moduli ‘di attacco’ e per la loro costruzione complessiva, ma anche lo schema proporzionale costituito dall’alternanza di sillabe in arsi e in tesi (con attacchi giambici ed anapestici) pare confermare la natura fortemente imitativa di questo *cantasi come*.

Madrigale con schema ABB ACC DD, che presenta frequenti tangenze stilistiche o tematiche con versi danteschi o petrarcheschi, tra cui la *navicella* che ricorda *Inf.*, XVII 100, *Purg.*, I 2 e XXXII 129, ma anche *Rvf*, CCVI 39, o la *stella* in mare tempestoso che ricorre anche in *Rvf*, CCCLXVI 66-70).

¹ Prima in Sapegno, *Poeti minori*, p. 512, e in Corsi, *Poeti musicali*, pp. 11-12.

² La lauda è menzionata in Von Fischer 1956, pp. 26-27, Corsi, *Poesie musicali*, p. 330 (che ne fornisce una trascrizione integrale, con alcune imprecisioni), Cattin 1983, p. 463, Diederichs 1986, pp. 53-58, D’Agostino 1999, p. 398, Wilson 2009b, pp. 42-43, Nicolò del Preposto, *Opera*, p. 8. Vd. inoltre Persico 2022a, pp. 144-146.

Nel mezzo a duo ladron post'una stella³
 fu en sulla croce, e da morte punta,
 qual à la vita ognor con noi congiunta.⁴

In croce^b stie confitto a sseguir quella
 chi vuol confonder la eternal morte⁵
 e vita aver nella durabil corte:⁶
 la croc'è quella che vita vi^c dà,
 né più sicura via che croce ci à.⁷

5

a. già] la corr. già R2871. b. croce] croe R2871. c. vi] di R2871.

³ Per Cristo ‘stella’ (in particolare ‘stella mattutina’) vd. il *Praeconium* della notte di Pasqua: “Flammas eius lucifer matutinus inveniat. Ille, inquam, lucifer, qui nescit occasum. Ille, qui regressus ab inferis, humano generi serenus illuxit”. Tra i passi biblici, cfr. *Mt.*, 2 2: “Vidimus stellam eius in Oriente”, ma cfr. Beda Venerabilis, *Ep. ad Eusebium*, c. II: “Christus est stella matutina, qui, nocte saeculi transacta, lucem vitae sanctis promittit et pandit aeternam”. Nella fonte, la ‘stella’ in vento tempestoso (del peccato umano) è Maria. Per il significato di *stella lucente* e di *stella del mattino* nella lirica e nella poesia religiosa del Due-Trecento vd. La Lay 2013, pp. 115-139, e Pirovano 2023, pp. 35-36.

⁴ ‘Nel mezzo a due ladroni fu posta una stella [Cristo] in croce e punta dalla morte, la quale [stella]’.

⁵ *Confondere*, ‘umiliare’, ‘battere’, ‘distruggere’ (cfr. *GDLI III*, pp. 533-534): ‘stia confitto in croce a seguire la Passione colui che vuole vincere la morte eterna e aver vita nella corte sempiterna [dei Santi]’.

⁶ *Durabile*, ant. ‘che dura in perpetuo’, ‘eterno’. Si segnala l’opposizione tra la morte eterna, *eternal morte*, e la perpetua corte dei santi, cioè il paradiso.

⁷ ‘La croce è quella che offre a voi la vita e non vi è via più sicura [per la salvezza] se non la croce’.

22. *Non creder alma che lla dolze fiamma*

Testimoni. Ch266, c. 284r (n. 633), “Cantasi in su *Non creder, donna, che l'ardente fiamma*”.

Fonte musicale. La melodia, attribuita prima a Giovanni Ciconia e poi ad Antonio Zacara da Teramo (per cui vd. Gozzi, *Zacara nel Codex Mancini*, pp. 135-168), accompagna la lirica *Non credo, donna, che la dolce fiamma*, ed è trasmessa da **Man**, cc. 34v-35r, e **Bo**, c. 12v.¹ Il testo poetico è edito in *ANT*:²

Non credo, donna, che la dolce fiamma,
che accese l'alto core,
spenta mai sia per altro novo amore.

Tempo né loco, qual distante fosse,
qual più dagli ochi mi è celato e tolto,
l'ardente spirto giamai non rimosse
dal dolce recordar del to bel volto.

Et ogne mio pensiero in te ricolto
desfà cum fier ardore
el servo to, che per te vive et more.

5

10

Lauda. Il tema profano della fiamma d'amore, che non può estinguersi per una nuova passione, è trasposto nella lauda in prospettiva devota: la fiamma è qui la fede accesa da Cristo.³ Il ritornello è, sostanzialmente, costruito come un calco della fonte; il séguito presenta *grosso modo* le medesime terminazioni delle rime B (compresa l'inclusiva *volto : involto*, v. 7). L'abbinamento topico di “amore” e “morte” è dichiarato in entrambi i componimenti: il primo chiude con *vive et more*, rimante con *amore* nell'ultimo verso del ritornello; il secondo presenta *amore* nell'ultimo verso della strofe in rima con *errore*, nel *refrain*, in un'inversione semantica che crea un effetto di ascesa dal peccato all'amore divino. Le due mutazioni trattano del “dolce nodo” di fede – che nuovamente richiama l'incipit – e della crocifissione; la volta esorta il peccatore a lasciare i vizi per seguire vita cristiana.

In Ch266 il testo si chiude con l'invocazione latina a Cristo “Yhesu filii Dei vivi miserere mei”, dalle litanie sul nome di Gesù o dagli uffici liturgici della Settimana Santa. Il dettato, generalmente buono del Chigiano, qui presenta un paio di guasti alla versificazione: i vv. 4 e 8 (rispettivamente il primo delle mutazioni e il primo della volta) sono ipometri (entrambi novenari). L'incipit

¹ Cfr. PMFC XXIV, pp. 135-138.

² Vd. Pirrotta-Li Gotti, *Il Codice di Lucca*, p. 138.

³ Si ha traccia dell'incipit in Luisi, *Laudario Giustinianeo*, p. 239, Ziino, *Il Codice*, pp. 60-61, Caboni-Ziino 1996, p. 443, Wilson 2009b, pp. 42-43.

della fonte, in **Ch266** *Non creder, donna, che l'ardente fiamma*, è in realtà *Non credo, donna, che la dolze fiamma*, ballata ricordata anche nel sonetto n. 35 del *Saporetto* di Simone Prodenzani (vd. Nádas, *A cautious reading*, p. 33), probabilmente nota in diverse varianti. L'incipit a sua volta sembra ricordare l'inizio della ballata sacchettiana musicata da Landini *Non creder, donna, che nessuna sia*.

Ballata mezzana di endecasillabi e settenari secondo lo schema ZyZ ABABZyZ, priva di *concatenatio*.

Non creder alma che lla dolze fiamma
ch'accese in te il Signore
spenta ma' fia, se non per nostro errore.⁴

Né ffu né ffia mutabil <...> mai,
né mai dal dolze nodo fia disciolto:
vedilo in croce, con tormenti e guai,
sol per amor tutto è di sangue involto!⁵

Deh lascia e vizi, o <...> peccatore,⁶
e disponi il tuo cuore
seguir Iesù che morì per amore!

5

10

⁴ ‘O anima [del peccatore], non credere che la dolce fiamma [della fede e dell’amore per Cristo] che il Signore in te accese possa mai spegnersi, se non per nostro errore’.

⁵ ‘Né mai vi fu ne vi sarà cosa mutabile che possa essere sciolta dal dolce nodo [con Cristo]: vedilo in croce, con dolori e tormenti, solo per amore tutto ricoperto di sangue’.

⁶ Il verso può esser completato con un qualsiasi aggettivo compatibile con il sostantivo, es. *o <miser> peccatore*.

23. *Nostra avocata sè, e sempre fosti*

Testimoni. Ch266, c. 32v (n. 43, α), “Cantasi in su *Deduto sè a quel che mai non fusti*”; c. 126v (n. 292, β), “Cantasi in su *Dedutto sè a quel che mai non fosti*”, M140, cc. 62r-v senza rubrica.

Fonte musicale. La melodia, prima attribuita a Giovanni Ciconia e ora, grazie a Caraci Vela, *Una nuova attribuzione*, pp. 182-185, ricondotta ad Antonio Zaca da Teramo, è trasmessa dai mss. BU, cc. 49v-50r e P4917, cc. 25v-26r, a cui s’aggiunge F117, cc. 46v-48r (intavolatura).¹ L’intonazione, edita in Caraci Vela-Tagliani, *Dedutto sei*, pp. 276-280, è menzionata con altre musiche nel sonetto n. 35 del *Saporetto* di Simone Prodenzani, per cui vd. Nádas 1998, p. 33. A Caraci Vela-Tagliani 2003, pp. 290-291 rinvio per l’edizione del testo poetico:

Deducto sei a quel che mai non fusti,
in gran profondo, e vi di te gir più sotto:
deh, guarda, non se dica a te quel motto:
“O quanti can ti vol grapare el fusto”.

Havisti ulcello in mano e no ’l piumasti:
socco me par i s’aspecti che returni.²
Fructi d’ogn’arbor havisti e non servasti:
confortate cum gli aglitti, fin che torni.

O sventurato, non credi a le falorne,³
ver’ la calcosa tira, e per la pista
verso el paese dove tu nascisti,
fa’ sì ch’el to compagno non sia el fusti.

5

10

Caratterizzata da una lingua con elementi settentrionali di *koiné* frammisti ad altri traduttivi e da un “repertorio espressivo contaminato dalla quotidianità”, la composizione è dominata da un fitto assetto allusivo – quasi ermetico – che rinvia, al contempo, a repertori popolari (Caraci Vela-Tagliani 2003, p. 286).

Lauda. Ben più semplice nella costruzione retorica e figurativa rispetto al suo modello, il testo devoto contiene una richiesta di intercessione a Maria, affinché preghi Cristo di aver pietà per il fedele penitente. Sono riprese alcune terminazioni, *in primis* nel ritornello assonanzato, poi al v. 5 (*piumasti/portasti*) e

¹ Per il catalogo completo delle opere di Zacara vd. Zimei 2004a, pp. 391-420.

² *Socco*, ‘sciocco’.

³ *Falorne*, ‘fandonie’.

nella seconda strofe, *retorni : torni e ritorni : soggiorni*.⁴ **Ch266** trasmette per due volte lo stesso testo (β è più accurato), con medesimo riferimento alla melodia di Zacara; in entrambe le occasioni il copista adotta tratti obliqui per inibire sinalefi o per marcare la composizione di alcuni endecasillabi, come anche altrove nello stesso codice.⁵ **M140** trasmette la lauda priva di rubrica e con numerosi rimaneggiamenti, tra cui l'inversione delle parole in rima Y nella ripresa (*condotto : sotto* vs. *motto : condotto*) e alcune innovazioni che talvolta compromettono il senso e guastano la rima (vd. vv. 1-4 *fusti : ttoschi*).

Ballata grande di endecasillabi secondo lo schema ZYYZ ABABYYZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volta.

Nostra avocata^a sè, e sempre fosti,^b
 Madre di Dio, a tte son condotto^c
 che nmi soccorra, ché ne vo di sotto!^d⁶
 El demonio m'agrava,^e ch'i' m'acosti.^f⁷

Al tuo dolce figliuol^g che ttu portasti,
 Madre, per me ti preigo che ritorni.^h
 Altri pregar'ⁱ per me, non par che basti:
 reina sè de li angeli adorni!^j

5

a. nostra avocata] nostr'avocata Ch266 β mia avocata M140. b. fosti] fusti M140. c. a tte... condotto] però a tte fo motto M140. d. ché ne... sotto] nenevo si sotto Ch266 α ché mal son condotto M140. e. el... agrava] se 'l tuo aiuto ver me M140. f. ch'i' m'acost] m'acosto Ch266 α non a ttoschi M140. g. figliuol] figliuolo M140. h. che ritorni] tu rritorni M140. i. altri pregar'] e 'l tuo pregar M140. j. non... basti] credo che basti M140.

⁴ L'incipit laudistico è menzionato in Tenneroni 1909, p. 162, Luisi, *Laudario Giustiniano*, pp. 200, 233, Carboni, *Incipitario* 2 XI, 524 e in Wilson 2009b, pp. 42-43. Sulla figura del volatile e, in genere, sui significati della Fortuna in Zacara, vd. Zimei 2004b, pp. 243-245.

⁵ “Nostr' avocata sè / e sempre fosti” in **Ch266 β** , v. 1; “Nostra / avocata sè / e sempre fosti” in **Ch266 α** ; “Madre di Dio / a tte son condotto” in **Ch266 α - β** , v. 2. Sui tratti obliqui in **Ch266** già brevemente discussi nello studio introduttivo, vd. Persico 2022c, pp. 125-142.

⁶ ‘Sei nostra Avvocata e sempre lo fosti, Madre di Dio, son condotto a te affinché tu possa soccorrermi: [senza il tuo aiuto] me ne vado di sotto [scil. all'inferno]’.

⁷ *Agrava*, ‘rende pesante’ per il peccato, ma anche ‘tormentare’: ‘Il demonio mi tormenta [mi appesantisce di peccati] in modo che mi avvicini a lui’.

⁸ ‘Madre, io ti prego di tornare dal tuo dolce Figlio – che portasti in grembo – per pregare per me. Altri pregare per me non pare che basti: tu sei regina degli angeli leggiadri’.

Però^k ti prego che più non soggiorni:⁹
ora per me a l'alta^l Maiestade
ché di me^m peccator abbi pietade
et fa' che con Iesù mi' alm' accosti.ⁿ ¹⁰

10

k. Però] Madre M140. d. ora... l'alta] ora per me alta Ch266α inpetrami da l'alta maestade M140. m. ché di me] dè di me M140. n. fa'... accosti] con Iesù ciascuna alma s'accosti M140.

⁹ *Soggiorni*, 'ti trattieni qui'.

¹⁰ 'Però ti prego di non fermarti oltre [qui, nel mio luogo], prega per me l'alta Maestà perché abbia pietà di me, peccatore, e fai sì che la mia anima possa avvicinarsi a Cristo'.

24. *O dolce Dio, per la tua Madre pura*

Testimoni: A2274, cc. 83r-v, “Come Ben lo sa Dio ch’io son vergine pura”, **Rusc**, cc. 29v-30r, “cantasi come Ben lo sa Dio”.

Fonte musicale. La lauda, come anche 33. *Omne incredulità oggie si parte*, è intonata sulla melodia di *Ben lo sa Idio s’io son vergine e pura* composta da Antonio Zacara da Teramo e trasmessa da **SL**, cc. 134v-135r.

Il testo poetico della fonte è studiato, facendo ricorso ai vari testimoni disponibili (già anticipando un raffronto con la rispettiva lauda), in Janke-Zimei 2020, pp. 140-141:

Ben lo sa Idio s’io son vergine e pura,
che nel ben far io spero:
chi falso fa el mio honor remove el vero.

<p style="padding-left: 40px;">Se geloxia me pone falsa caxonne non posso contra la Fortuna ria. Altra vendetta non chiede che raxonne, che la vertù sarrà l’escusa mia; benché el pensar in ciò dolor mi sia che non [si] pò di ligero a trar un gram sospetto d’un reo pensiero.</p>	5 (5'+)
--	------------

<p style="padding-left: 40px;">Manda chiarezza, o Dio, di tanto errore a chi a torto mal di me favella, ma sol io prego Dio, giusto Signore, ch’aggia pietà di me, pura fanciulla:¹ se la natura e Dio m’è fatta bella leva el sospetto fiero, si ch’io non perda l’onor del mio impero.</p>	15 (5'+)
---	-------------

Riportano rubrica seriore “cantasi come” *Ben lo sa Idio s’io son vergine e pura* anche le laude di Feo Belcari *Iesù che vedi la mia mente pura* e *Chi si veste di me, carità pura* – intonabili anche su *Sì fortemente son tratto d’amore* –, per i cui testi vd. Cremonini, *Feo Belcari*, pp. 356-358, e 409-410.

Lauda. Il testo devozionale presenta la medesima struttura ballistica, arricchita da una serie di richiami lessicali, soprattutto in rima. Il ritornello condivide con il modello profano le parole terminali *pura, spero : vero*; le strofe sviluppano poi l’argomento della contrizione per i peccati commessi, ricalcando

¹ La forma toscana (occidentale, ma anche fiorentina) *fancella* restituirebbe la giusta rima; vd. Castellani 2000, p. 337.

il tema originario del “torto” e dell’“errore”, nuovamente con la ripresa di alcune parole e concetti chiave, tra cui *ragione* (v. 4), in rima *caxonne : raxonne* nella fonte (vv. 4-6), le numerose invocazioni a Cristo e l’ultima parola in rima di entrambe le composizioni, *impero*, nel modello riferito alla “pura fanciulla” di cui si ode il canto, nella lauda riferito alla volontà di Dio.

Ballata mezzana di endecasillabi e settenari secondo lo schema ZyY ABAB-ByY, con *concatenatio* tra mutazioni e volte.

O dolce Dio, pe·lla tua Madre pura,
Virgine in cui spero,
drizza me^a per gratia al camin vero.²

Fin qui vissuto^b son, sanza ragione,
né posso dir quel che stato non sia,
ma or, Signor, con gran contrifione
merzé ti chiegio della vita mia:

s’i’ son ito fin qui per mala via
mettimi or^c per sentero,
ch’i’ non mi perda in tanto vitupero!

5

10

So ben che ’l mio fallire è tanto atroce
ch’i’ non merito trovare in te merzede,
ma quella carità che in sulla croce
ti^d pose per far noi del cielo^e herede,
supplisc’ al^f mio error, ché chiaro vede:
misero a me, ch’io pero
se non mi porgi del tuo lume altero!¹³

(5'+)

15

Se ’ sensi alla ragion mi fur ribelli^g
nel^h tenebroso mondo obscuro e tetro,
la tua somma bontà rivochi quelli,

20

a. dirizza me] drizami Rusc. b. vissuto] venuto Rusc. c. mettimi or] mettimi ’l core A2274. d. ti] che Rusc. e. cielo] ciel Rusc. f. supplisc’ al] sopplisca el Rusc. g. fur ribelli] son ribello Rusc. h. nel] del Rusc.

² ‘O dolce Dio, conducimi per grazia sulla retta via, per intercessione della tua Madre pura, Vergine in cui spero’.

³ ‘Misero me, che muoio nel dolore se non mi doni la tua luce [di sapienza, misericordia, verità e vita] maestosa’.

ché più non errin com’àn facto indietro:⁴
se questa gratia dare, Signore, t’impero,
fedel sempre severoⁱ
sarò costante^j al tuo felice impero!

i severo] i’ ti sarò Rusc j. sarò costante] e più constante Rusc.

⁴ ‘Se nel mondo tenebroso [di peccato] oscuro e tetro i sensi furono ribelli alla ragione, la tua bontà somma li richiami affinché non errino nuovamente’.

25. *O falso amore privato di pace*

Testimoni. Ch266, c. 121v (n. 277), “Cantasi su *Va' pure, Amor, e colle reti tue*”.

Fonte musicale. La melodia, composta da Francesco Landini, è trasmessa da Sq, c. 171r, Pan, c. 9r, Pit, c. 70r, SL, c. 101r.¹ Il testo poetico è pubblicato in ANT:²

Va' pure, Amor, e colle reti tue
piglia chiunche tu vuoi,
ch'i' son discolto dagl'inganni tuoi.

Viveromi nel mar con liberta&dgt;,
com'è d'altr' animal', con dolce pace;
né potra' mai con tuo sagacitate
pigliarmi, po' ch'i' conosco il rapace
tuo pelago, le reti e lla fallace
esca, ché, come suoi,³
<essalt' i e tuo aversi e abass' i tuoi.

5

10

Lauda. Il testo devozionale riprende la struttura strofica della fonte, alcune terminazioni in rima (Z in *-uoi* e B in *-ace*) e sviluppa alcuni nuclei tematici della fonte: anzitutto l'invocazione all'amore ingannatore (Eros nella fonte, l'amor mondano nel testo devoto), dai cui lacci però l'amante o il fedele è ormai sciolto; in secondo luogo, il senso di “pace” (v. 5) contrapposto alla “sagacitate” del tentatore (v. 7); infine la figura del “pelago” con “reti” e “fallace esca” (vv. 8-9, nella lauda con forme invertite), che ribadisce il senso degli inganni d'amore esposti nell'intero testo.⁴

Ballata mezzana di endecasillabi e settenari con schema ZyY ABABByY, con *concatenatio* tra mutazioni e volte.

O falso amore privato di pace,
usa quel che far puoi,

¹ Cfr. PMFC IV, p. 25.

² Prima in Li Gotti 1945, p. 69, Pirrotta-Li Gotti, *Il Codice di Lucca*, p. 120, Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 165-166, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 315, Corsi, *Rimatori*, p. 1075, Corsi, *Poesie musicali*, p. 224.

³ *Suoi*, ‘suoli’.

⁴ Vd. Tenneroni 1909, p. 174, Von Fischer 1956, pp. 72-73, Corsi 1959, p. 335, Luisi, *Laudario Giustinianeo*, p. 202, Cattin 1983, p. 465, Diederichs 1986, p. 53, Wilson 2009b, pp. 42-43.

ché Dio m'ā sciolto dall'inganni tuoi.⁵

I' seguo l'amor<e> di caritade,
nel qual si trova riposo e pace:
tu non potrai con tua sagacitade
farmi seguire 'l mondo, che mi spiace.

5

Tue reti metti 'n pelago fallace:
non fo più ' voler tuo.
Deh, seguitiamo l'amor eterno, noi!⁶

(5'+) 10

⁵ ‘O falso amore, irrequieto, cerca di colpirmi con tutti gli strumenti [lett. ‘fai quel che puoi’, ma con valore strumentale] a tua disposizione, perché Dio mi ha sciolto dai lacci dei tuoi inganni’.

⁶ ‘Le tue reti getti in acque ingannatrici: io non asseconde più i tuoi voleri. Deh, noi seguiamo l'amore eterno!’.

26. O Gesù Cristo padre, mio Signore

Testimoni. Ch266, c. 36v (n. 56), “Va come *La bionda treza*”.

Fonte musicale. La melodia di Francesco Landini per *La bionda treccia di fin or colore* è trasmessa da **Sq**, cc. 126v-127r, **Pan**, c. 6r, **FC**, c. 1r, **SG**, c. 61v.¹ La fortuna del testo profano è testimoniata, sempre nel repertorio *cantasi come*, anche dalla lauda 34. *Or ché non piangi, o misero peccatore*. Il testo, confrontato anche con **M1041**, è pubblicato in *ANT*:²

La bionda treccia di fin or colore
m'ha legata la ment' a mezo 'l core:

simile 'l viso, a cu' ell'onbra face,
ove ridon le perl' e ' vaghi fiori,
che come pura neve al sol mi sface
et non si cura perch'io mi scolori.

5

E son gli effecti del mie mal maggiori
che lle parole, e be- llo vede Amore.

Adunque, Amor, che sai lo stato mio
e che mi fa' nel foco esser beato,
dè, fa' che nel bel viso, il qual io
con voci assa' piatose t'ò chiamato,
che per me vi ti veggia a giusto grato,
a cciò che men non vegna nel dolore.

10

Per quanto riguarda il dettato di **SG**, si segnalano le varianti: *mente* (v. 2), *cui* (v. 3), *bianchi fiori* (v. 4), *et son gli effetti de mie ma· maggiori* (v. 7), *parol' e* (v. 8).

Lauda. Il testo segue pedissequamente la forma della fonte, ma non condivide particolari aspetti tematici con l'antecedente profano.³ Si segnala però l'adozione della medesima rima in -ore nel ritornello e, di conseguenza, nella chiusa di ogni volta. Dopo una prima invocazione, il testo sviluppa una richiesta di pietà a Cristo affinché non guardi agli errori commessi nella vita mondana. L'ultima stanza, legata alla precedente per legame capfinido, si presenta come una risposta diretta al peccatore umiliato, affinché mantenga il passo sulla

¹ Cfr. *PMFC IV*, p. 18.

² Prima in Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 107-108, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 209, Corsi, *Rimatori*, p. 1072, Corsi, *Poesie musicali*, pp. 185-186.

³ Se ne trova menzione in Tenneroni 1909, p. 117, Von Fischer 1956, pp. 56-57, Corsi 1959, p. 333, Cattin 1983, p. 465, Diederichs 1986, p. 53, Wilson 2009b, pp. 42-43.

retta via del pentimento contrito e profondo. Il ritornello introduce il dialogo e funge da “cornice”.

Ballata minore di endecasillabi con schema ZZ ABABBZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volta.

O Gesù Cristo padre, mio Signore,
abbi pietà di questo peccatore!

“Mercé ti chieggio, o Signor mio benigno,
deh, non guardare al mio grave fallare,
ma del tuo amore, Signore, famene degno.⁴ (5/7+) 5
Aiuta[mi], ch’io non so più che mi fare,
tanto son fatto isfrenato nel peccare
che di trestitie mi si strugge il core.⁵ (5'+)

Quand’io penso ch’io sono istato ingratto
contra di te, o dolce Signor mio: 10
per me fusti batutto e fragellato,⁶
di spine incoronato, in tanto oblio,
poi chiavellato; di dolore muoio io,⁷ (5'+)
perch’io nonn-ò pensato a tanto amore.

Poi ch’io so[no] istato tanto isconoscente⁸ 15
di tanta gratia quanta fatta m’ài,
duolsi il cuore e l’anima e lla mente
e con tormento viverò sempremai:
priegoti, poi ch’alluminato m’ài,
che ttu perdoni a questo peccatore!”.⁹ (5'+) 20

⁴ Metricamente, con doppia eccedenza in cesura di quinta e settima, vale come se fosse *ma del tuo amor, Signor, famene degno. Benigno : degno* è rima siciliana.

⁵ ‘Aiutami, perché io non so più che fare; sono tanto ormai sfrenato nel peccato che per tristezza mi si strugge il cuore’.

⁶ *Fragellato*, ‘flagellato’ durante la Passione. “Quando penso che sono stato ingratto contro di te, o mio dolce Signore: per me tu fosti flagellato e tormentato, incoronato di spine”.

⁷ *Chiavellato*, ‘trafitto con chiodi’, ‘inchiodato’ alla croce. *Oblio : io* è rima inclusiva.

⁸ *Isconoscente*, con *i-* prostetica, ‘sconoscente’, ‘ingratto’.

⁹ Qui il peccatore si rende conto del proprio errore e, profondamente pentito, chiede di essere perdonato: ‘dal momento in cui sono stato tanto irriconoscibile della grazia

“O peccatore, contrito e umiliato,¹⁰ (5'+)
io ti perdonò tutto il tuo difetto,
ché, per diliberarti dal peccato,
io patì’ morte, per farti perfetto:
or piangi i tuo peccati con sospetto,¹¹ 25
non vo’ da tte se none il tuo buon cuore”.¹²

che mi hai donato, si dolgono il cuore, l’anima e la mente, e con tormento vivrò per sempre: ti prego, perché mi hai illuminato [con la fede] di perdonarmi [lett. ‘di perdonare a questo peccatore’].

¹⁰ Ps., 51 19 (*Miserere*): “Cor contritum et humiliatum”.

¹¹ *Sospetto*, ‘timore’, cioè il *timor Domini*.

¹² *None*, su influsso senese nel fiorentino argenteo, ‘non’: ‘non voglio altro da te se non il tuo buon cuore’, cioè puro, di buona volontà. La strofe si presenta nella forma di risposta al peccatore: Cristo sviluppa la richiesta di perdono e ne amplifica i termini (*peccatore* e il verbo *perdonare* legano le due ultime stanze).

27. *O huom fatto da Dio, perché mal fai*

Testimoni. Ch266, c. 107r (n. 232), “In su *O cor del corpo mio, perché me fai*”.

Fonte musicale. La melodia, adespota, è trasmessa solo da **Man**, c. 38v (ritornello e prima mutazione);¹ il testo profano è edito in Pirrotta-Li Gotti, *Il Codice di Lucca*, p. 141.²

O cuor del corpo mio, perché me fai
senza cason morire ad sì gran torto?
Ch'io so di chiaro,
quando m'averai morto,
che mille volte te ne pentirai,

5

et sospirando più volte dirai:
“Ai, lass' a me! Ch'io non li diè conforto!

<...>

Lauda. Il testo imitativo riprende sia la forma, sia gli argomenti della fonte, in entrambi i casi declinati nella strofe con discorsi diretti;³ il tradimento amoroso è trasposto in chiave devozionale, ricordando la Passione e la Crocifissione di Cristo. Le terminazioni in rima sono, per quanto sia noto della fonte, tutte riproposte, spesso con adozione integrale delle parole originali. La melodia profana è riutilizzata per un testo sacro che imita quasi pedissequamente il modello, modificandone alcuni dettagli solo dove richiesto dall'argomento devoto.

Ballata stravagante di endecasillabi e settenari con schema ZYxyZ ABABB(Y)x(y)Z, con rime imperfette nella volta (con poliptopo *tormento/tormenti : risorto*). Il copista utilizza tratti obliqui per suddividere i settenari continui (vv. 3-4 e 12-13, del tipo “Che sso che tu sai chiaro: / Christo per noi” etc.) o per segnalare la composizione dell'endecasillabo (v. 14: “chi segue te / non perirà giamai”).

O huom fatto da Dio, perché mal fai,
perdendo 'l buon desio per aver torto?⁴
Che sso che tu sai chiaro:

¹ Cfr. PMFC XI, p. 132.

² Rispetto all'edizione indicata, si dividono i versi graficamente ‘doppi, cioè trascritti a coppie, in settenari singoli.

³ Vd. Carboni, *Incipitario 2 XI*, p. 571, Prodenzani, *Rime*, p. 10, Wilson 2009b, pp. 42-43.

⁴ *Buon desio*, ‘la retta via’.

Christo per no' fu morto,
e tu nel mondo stai in pene et guai.

5

Sospirando a Dio ritornerai:
miser a tte, in vanità assorto!
“Soccorrimi, o pio Iesù”, dirai,
“benché indegno sia del tuo conforto!

O dolce Signor pio, fammi risorto:
aiuta l'alma mia in tal tormento.⁵
So che patir volesti
per me aspro tormento;
chi segue te non perirà giamai!”.

10

⁵ *Tormento*, ‘struggimento’ del devoto; poi, v. 13, ‘pene corporali’ sostenute da Cristo.

28. *O peccatore perché*

Testimoni. Ch266, c. 34r (n. 46), “Cantasi come *Ogni uom faccia per sé*, fatta da Vanni”; M30, c. 26r, M140, cc. 64v-65r, R1502, c. 87v; R1666, c. 3r; R2894, cc. 41r-v; R2929, cc. 46v-47r; Gall, pp. 134-135, privi di rubrica.

Fonte musicale. La melodia, trasmessa da Sq, c. 90r, Pit, c. 31r, Lo, c. 69v, è pubblicata da Antonio Calvia in Nicolò del Preposto, *Opera*, pp. 192-193.¹ Il testo della fonte, prima attribuito a Niccolò Soldanieri (vd. Trucchi, *Poesie italiane inedite II*, pp. 192-193) e ora considerato attribuibile ad Antonio Pucci sulla base della rubrica in F61, c. 48r (“sonetto d’Antonio Pucci”), è citato nel proemio alla CXXXV novella di Giovanni Sercambi, dove risulta eseguito da “cantatori” con la canzone *Così del mondo e stato alcun ti fida* di Niccolò Soldanieri.² La fortuna della melodia è provata dall’esistenza di un’altra lauda *cantarsi come*, 32. *Ogni òmo con pura fé*. Calvia pubblica l’edizione del testo profano anche sulla base dei testimoni non musicali (Nicolò del Preposto, *Opera*, pp. 65-69):³

Ciascun faccia per sé,
ch’io non son più d’altrui ch’altri di me.

Caro mi costa la mie libertà
et la gran fé ch’i’ ò portato altru’,
però che ’l mondo è sì fuor di bontà
che ’l tradimento si chiama virtù.

Et io tradito fu’,
usando con amor libera fé.

Dunque disposto son di far per mi,
po’ che per ben servire ò rotto ’l cò
et per poter tradir chi me tradì
con l’arco teso in man sempre starò.

Et così viverò:
volpe con volpe e non con lupo be’.

5

10

¹ Calvia suppone, considerata la rubrica di N6, c. 101v (“madriale di maestro Iacopo da Bologna”), che la ballata, salvo errori di attribuzioni, potesse vantare “un’ulteriore intonazione perduta” (Nicolò del Preposto, *Opera*, p. 67).

² Sulla questione vd. il commento di Calvia in Niccolò del Preposto, *Opera completa*, p. 67. Dopo Trucchi, l’attribuzione a Soldanieri è accolta anche da Mazzatinti 1985, p. 179, Pirrotta 1993, p. 206 e Dieckmann-Huck 2009, pp. 247-249.

³ Ma vd. Trucchi, *Poesie italiane inedite II*, pp. 192-193, Sercambi, *Novelliere III*, pp. 64-65.

Lauda. Assegnata a Vanni di Martino,⁴ la composizione condivide la struttura strofico-versificatoria della fonte e sviluppa il tema del “far per sé” declinandolo in senso devoto: “chi vive con virtù sì fa per sé” (v. 15), come una sorta di proverbiale “aiutati che Dio t’aiuta”, ispirato a Mt., 6 34: “Nolite ergo esse solliciti in crastinum; crastinus enim dies sollicitus erit sibi ipse”.⁵ Come si evince dal commento, alcuni versi sono strutturalmente simili ad alcune porzioni di testo di *Ogni òmo con pura fé* (la seconda delle laude intonate sulla melodia di Nicolò). **R1666** registra un paio di lezioni deteriori: *fede* in sede di rima originariamente tronca (v. 14) e “chi vien [invece di *vive*, come v. 13 della fonte] con virtù sì fa per sé” (v. 15); **M30**, **M140**, **R1502**, **R2894** e **R2929** trasmettono dettati privi di importanti anomalie, solo con alcune varianti, comunque ammissibili per senso e contesto: le lezioni ai vv. 4 (comune anche a **M30**) e 11 potrebbero suggerire la derivazione di **R2894** e **R2929** da un medesimo modello. **Ch266**, che sembra provenire da un ramo diverso della tradizione, è l’unico corredata di rubrica “cantasi come” ed è riferimento per la *facies grafica* e nella scelta delle lezioni adiafore.

Ballata minore di endecasillabi e settenari con schema zZ ABABbY, con molte rime tronche e *concatenatio* tra mutazioni e volte.

O peccatore^a perché
non servi al buon Gesù, che salvò te?⁶

Alla tua fine caro^b ti costerà (7'+)

se ttu non vivi al mondo con virtù,^c

e 'l penter^d poï niente ti varrà,

5

né dir “merzé, merzé” al buon Gesù.⁷

Dunque^e provedi tu

di viver sì che ssia^f salute a tte.⁸

a. O peccatore] O peccator M30 R1502 R2894. b. caro] car M30. c. se ttu... con virtù s'al mondo no viverà' con virtù R1502 se al mondo non viverai con virtù M30 s'al mondo non viverai con virtù M140 R1666 R2894 R2929 Gall. d. e 'l penter] il penter R2894. e. dunque] adunque R2894. f. viver sì che ssia] di vivere sì che sic R2894.

⁴ A proposito di Vanni, vd. Wilson 1992, pp. 74-88, 109-118, Wilson 2009b, pp. 42-43.

⁵ Cfr. Von Fischer 1956, pp. 44-45, Luisi, *Laudario Giustinianeo*, p. 200, Cattin 1983, p. 465, Carboni, *Incipitario 2 XI*, p. 533, Wilson 2009b, Nicolò del Preposto, *Opera*, p. 67.

⁶ ‘O peccatore, perché non ti sottometti al buon Gesù, che ti ha salvato?’.

⁷ Vd. 32. *Ogni òmo con pura fé*, vv. 17-18: “non arà scusa chiunque mal farà, / né dir “merzé, merzé!” al buon Iesù”.

⁸ ‘Provvedi tu a condurre una vita che ti garantisca la salvezza eterna’.

Piglia la virgo^g Maria per tua guida,
che ssai, o peccator,^h che t'ama tanto.
Beato è colui che 'n lei si fida,ⁱ
ch'ella lo scampa d'ogni crudel pianto.
Ricuopre^j col suo amanto^k ⁹
chi lei serve di cuor,^l con pura fé.^m

10

Chi viveⁿ con virtù sì fa per sé,
però non dire “doman,^o doman farò”
ché non sai^p quanto tempo è^q dato a tte;¹⁰
non ti fidare^r di dire “io viverò”,^s
ma di': “Doman morrò;
io vo' servire a Dio con pura fé”.

15

(5'+)

(5'+)

20

g. piglia la virgo] piglia virgo M140 piglierai virgo R1666. h. che ssai, o peccator] che sai, o peccatore R2929 che ssai, peccatore M140 che fai, o peccator Gall. i. Beato... fida] beato è quel che in essa si confida M30 beato a colui che llei si fida M140 R1666 ben è beato chi in lei si fida R2894 R2929. j. ricuopre] ricuoprel M30 R1502 Gall. k. amanto] ammanto R2929 manto M30 R1502 R2894. l. chi lei... di cuor] chi lla serve di cor R1502 chi la serve di cuor M140 R1666 chi a lei serve di cuor R2894 chi a lei servirà M30 Gall. m. pura fé] pura fede R1666 buona fé Gall. n. vive] vien R1666. o. dire “doman] dir doman M30 R1666 dire domani M140 R2894 dir domane R2929 dir non dir Gall. p. sai] sa' R1666. q. è] et Ch266. r. fidare] fidar M30 Gall. s. i' viverò] io viverò M30 R2929.

⁹ *Amanto*, ‘manto’ protettivo di Maria, grazie al quale il fedele può *scampare*, cioè evitare, ogni “crudel pianto”.

¹⁰ Mt., 6 31-32: “Nolite ergo solliciti esse dicentes: “Quid manducabimus?”, aut: “Quid bibemus?”, aut: “Quo operiemur?”. Haec enim omnia gentes inquirunt; scit enim Pater vester caelstis quia his omnibus indigetis”. Cfr. 32. *Ogni òmo con pura fé*, vv. 7-8: ‘non di· pur ben farò’, / ché 'l tempo passa, e morte vien per te’. ‘Chi vive virtudiosamente fa per sé [si avvicina alla salvezza senza aiuti esterni, ma vd. v. 1 della fonte], ma non dire [o peccatore] ‘farò domani’, perché non sai quanto tempo ti è dato; non fidarti nel dire vivrò, ma di': domani morirò e voglio servire Dio con fede pura’.

29. *O sacra stella, Virgin umile e pia*

Testimoni. Ch266, c. 115v (n. 263), “In su *O rosa bella, o dolze anima mia*”.

Fonte musicale. La melodia, composta da Giovanni Ciconia, è trasmessa in SevP, cc. 46v-47r e Urb1411, cc. 7v-9r.¹ Il testo poetico si legge, a partire dai soli codici musicali, in Persico 2023, p. 462:

O rosa bella, o dolze anima mia,
non mi lassar morire, in cortesia.

Ai, lasso me, dolente, dezo finire (7'+)

per ben servir e lealmente amare.

5

Socorrimi ormai del mio languire,
cor del cor mio, non mi lassar penare.

(5'+)

O idio d'amore, che pena è quest'amare!

(7'+)

Vedi ch'io mor tut'hora per quest'iudea.

La canzonetta, menzionata anche nel capitolo ternario studiato in Marchi 2025 (ms. KS90), è attribuita a Leonardo Giustinian in Wiese 1885, p. 4 e Restori 1894, p. 29, a partire almeno dalle indicazioni riscontrabili nella *princeps* e nelle successive stampe.²

Lauda. L'imitazione raggiunge livelli rilevanti: oltre a presentare la medesima struttura strofica, la lauda ripropone formule (come il vocativo che apre ritornero e volta o le terminazioni in *-ella* e *-ore* dei primi emistichi), sintagmi con significato simile con diversa forma (es. *lassare morire/perir; lasso me/misera mme*), e un caso di rovesciamento semantico nel secondo verso della strofe: “per ben servire” diviene “per mal servire”, mentre l’infinito *amare* acquisisce significati del tutto opposti: in *O rosa bella* è sentimento leale legato al *servitium amoris*, mentre in *O sacra stella* è amore per le cose mondane che induce alla tiepidezza di cuore.

Si tratta di un caso particolarmente interessante di imitazione metrica: sono infatti riproposte le medesime ecchedenze in cesura, con l’aggiunta di un

¹ Cfr. PMFC XXIV, pp. 130-131.

² Non abbiamo ulteriori o più chiare indicazioni nei codici, pertanto l’assegnazione al veneziano resta non certa. Il testo, secondo Luisi, *Laudario Giustinianeo* I, p. 241, di sicura “tradizione giustinianea”, risulta particolarmente fortunato, e consta di diverse versioni, molte delle quali riconducibili alla forma musicata da John Bedyngham (ma con melodia dapprima attribuita a Dunstable). Sono quantitativamente maggiori i testimoni latori della versione Dunstable/Bedyngham, tra cui alcuni di rilievo, come nel caso dei codici ricordati da Luisi, *Laudario Giustinianeo* II, pp. CXXXV-CXXXVI). Rinvio anche a Fallows 1994, pp. 287-305; Osthoff 2007, pp. 373-87, Caboni-Ziino 1996, p. 447.

ulteriore caso nel primo verso, giustificato però dall'interpretazione delle sinalifi e delle dialefi che ricevono un diverso trattamento nel momento del conferimento della melodia. In Ch266 molte di queste apparenti irregolarità sono segnalate da tratti obliqui che distinguono i due emistichi che compongono versi interessati (tra gli irriducibili si vedano v. 1: “O sacra stella, / virgin umile e pia”, e v. 3: “Misera mme dolente, / sento martire”). Il ricorso a tratti grafici “polifunzionali” per segnalare una dialefe o per dividere emistichi (soprattutto se “crescenti”) è in realtà diffuso anche in altri testi copiati da Filippo Benci in Ch266, segno di una prassi scritторia non casuale che probabilmente aveva una qualche utilità pratica per il lettore o per l'esecutore.

Ballata di endecasillabi con schema ZZ ABABBZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volte.

O sacra stella, Virgin umile e pia, (5'+)
deh, non lassar perir l'anima mia!

Misera mme, dolente, sento martire (7'+)
per mal servire e troppo 'l mond'amare:
soccorrimi ne' guai e· mio languire,
deh priega Dio, che mi vogli aiutare.³ 5

O divin fiore, ciascun dée te amare:
(5'+)
a tte sola ricorro, Virgo Maria! (7'+)

La composizione sembra essere legata alle sorti di un secondo testo devolare, *O diva stella, o Vergine Maria*, rielaborazione probabilmente più tarda – almeno stando alla datazione dei codici che ne trasmettono il testo, della fine del Quattrocento – che presenta alcune variazioni rispetto al testo precedente (vd. Carboni-Ziino 2012, pp. 447-448).

La maggior fortuna di questa seconda versione, trasmessa da una dozzina di testimoni, di cui cinque manoscritti,⁴ è probabilmente dovuta alla sua inclusione tra le composizioni di Feo Belcaro, all'interno della celebre raccolta *Laude spirituali* di Gustavo Galletti (Gall, p. 75, da cui è tratto il testo):

O diva stella, o Vergine Maria,
deh, non lasciar perir l'anima mia.

³ ‘Misera me [scil. l'anima], dolente, sento il supplizio dovuto al mio servizio cattivo e al mio amore per le cose mondane: soccorrimi nelle pene e nel mio languire, e prega Cristo affinché voglia aiutarmi’.

⁴ Per i dettagli, vd. Persico 2023, pp. 464-465.

Misera me dolente, sento martire
del van disire e troppo il mondo amare.
Soccorri me e ' mie' guai e 'l mio languire;
deh, prega Dio, che mi voglia aiutare.

5

O sacro fior, ciascun dé te bramare,
a te sola ricorro, humile e pia!

Tra le divergenze, oltre alle variazioni lessicali che poco incidono sulla percezione del testo di riferimento, si segnalano tre luoghi specifici: *in primis* i secondi emistichi del primo e dell'ultimo verso risultano invertiti: "O sacra stella, Vergin umile e pia, [...] a tte solo ricorro, Virgo Maria!" per la prima lauda, "O diva stella, o Vergine Maria, / a te solo ricorro, humile e pia!" per il secondo testo; si osserva la sostituzione della coppia di aggettivi *sacra-diva/divin* nei vv. 1 e 7: "O sacra stella [...] O divin fiore" nel primo caso, "O diva stella [...] O sacro fior" nel secondo; infine in *O diva stella* non trova riscontro il gioco su "ben/mal servire", sostituito dal sintagma "van disire", comunque sensato, anche se meno coerente con il testo di origine.

Parrebbe dunque trattarsi della medesima lauda, solo con alcune variazioni nell'*ordo verborum*: innovazioni (talvolta erronee) forse introdotte proprio per sanare alcuni di quegli endecasillabi apparentemente eccedenti che accomunano *O sacra stella* alla sua fonte, *O rosa bella*, almeno secondo la lezione dei manoscritti musicali.

30. *O Signor Iesù, i' ti vo cercando*

Testimoni. Ch266, c. 206r (n. 422), “Cantasi come Né tte né altra giamai amar non voglio / fatta per venirvi”.¹

Fonte musicale. La lauda, composta, come già 1. *Altro che tte non voglio amar giamai* e 11. *Come sè da laudar più ch'altrui assai* sulla melodia della rima sacchettiana *Né tte né altra voglio amar giammai* (*LdR*, CXXXVI) musicata da Francesco Landini, trasmessa da **SG**, cc. 68v-69r. Si ripropongono anche qui ritornello e prima strofe:

Né te né altra voglio amar giammai,
falsa, po' che così tradito m'hai.

Pensando, lasso, al tempo ch'i' ho perduto
amando te, or grave doglia sento;
ché, se amante amar fu mai veduto,
con fede amava te per ognun cento,
tanto che 'l tuo amor, di virtù spento,
mi promettesti; e poi tradito m'hai.

5

Lauda. Le prime tre stanze, che sono legate dalla ripetizione per poliptoto del verbo *cercare* (*cerco/cerco/ò cercato*) e che richiamano il primo verso della ripresa (*vo cercando*), esprimono la rassegnazione del fedele nell'incessante ricerca di Dio; le successive due strofe (in origine probabilmente tre) contengono invece la risposta che Cristo offre al suo interlocutore, sia esso in pellegrinaggio fisico o spirituale.² L'ultima stanza, in cui si tratta delle virtù cardinali, è evidentemente guasta: non si esclude che due diverse strofe, una di seguito all'altra, siano state unite forse a causa di un *saut* per omoteleuto in corrispondenza di v. 31, dove in origine doveva leggersi un riferimento alla virtù mancante, cioè alla temperanza. Anche la seconda mutazione risulta affetta dalla caduta di un verso rimante in *-are*.

Ballata minore con schema ZZ ABABBZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volte. Ritornello e prima strofe sono congiunti per legame capfinido sul tema della grazia divina che illumina il fedele (vv. 2-3: *luminato-aluminato*).

O Signor Iesù, i' ti vo cercando,
i' non ti trovo e io mi moro amando.

¹ La rubrica presenta una inversione dei costituenti del verso di Franco Sacchetti: “Né te né altra voglio amar giammai”; segue un guasto nella trascrizione del secondo emistichio.

² Vd. Persico 2022a, pp. 137-139.

Cerco di te, o Signor mio beato,
 perciò che ssè fonte d'umilità,
 e 'n sulla croce m'ài ricomperato
 e ssoddisfatto alla nniuità;³
 ond'io, pensando a tanta carità,
 cierco di te e vònmi consumando.

5

Cerco di te per tutte le contrade
 dov'io dimoro, dov'io sono allevato;⁴
 io non ti troovo o 'n castello o 'n cittade:
 o Signor mio, or dove sè ttu andato?
 Tra' signori e richeza àggio cercato:⁵
 non t'ò trovato, vònne lamentando.

(5'+) 10

I' ò cercato per tutti li conventi,
 o Signor mio, e non t'ò mai trovato.
 Signor benigno, se ttu non ti contenti
 i' cerchi di te, fammene avisato!⁶
 Io so ch'i' sono sconoscente e 'ngrato
 contro di te, e nne vo tormentando.

15

(5'+)

20

"O peccator, non mi potra' trovare
 in questi luoghi che ttu m'ài contato
 tra ll'unione⁷ ti conviene cercare,

³ *Soddisfare*, 'risarcire un danno', in questo caso il peccato; *iniquità*, lett. 'malvagità', 'perversità', è la condizione del peccatore: 'io cerco te, o Signore mio beato, perché sei fonte di umiltà, e sulla croce mi hai redento e hai risarcito al peccato [originale]'.

⁴ Si considera l'endecasillabo regolare per eccedenza in cesura; in alternativa si può agire correggendo *sono > so*.

⁵ *Aggio*, presente indicativo di 'avere' (vd. Rohlfs, *Grammatica storica*, § 541): 'ho cercato tra i signori e tra la ricchezza, [ma] non [ti] ho trovato'.

⁶ *I' cerchi di te* è proposizione completiva oggettiva priva del connettivo 'che'. *Contentare*, 'rendere felice', 'aver piacere nel ricevere un'attenzione'; *fammene*, con doppio pronomine personale per indicare il complemento oggetto, '-me-', e l'argomento, '-ne': 'Signor benigno, se non ti fa piacere che io ti cerchi, fammelo capire!'.

⁷ *Unione*, 'unità', fa probabilmente riferimento alla congregazione dei fedeli; vd. Mt., 18 20: "Ubi enim sunt duo vel tres congregati in nomine meo, ibi sum in medio eorum".

e dov' à pace ch' ogni vizio à ccaciato.⁸

Con carità i' sto sempre abbracciato,
fede e speranza sono al mio comando.

25

Colla giustizia molto mi diletto
e sanza lei mai mi troverrai,⁹
e la forteza anche m' è molto accetto;
della prudenza mi contento assai

30

[...]
e 'n penitenzia son tutti fondati,
da nme sono atati e confortati
ogni tormento voler sopportare
e alla fine il mio regno aspettando".

⁸ Il v. 24 risulta correttamente endecasillabico, anche se prosodicamente irregolare, se si considera la sinalefe interversale regressiva *cercare^e*.

⁹ La litote *senza lei mai* rafforza il significato del verso: mi diletto molto con la giustizia, senza la quale non mi potrai mai trovare.

31. *O Vergine Maria*

Testimoni. M130, c. 29r, “Questa si canta come quella che comincia così: *Or è tal l'anima mia, / per costei rinvenuta*”.

Fonte musicale. La rispettiva melodia, composta da Francesco Landini per la ballata *Or è tal l'alma mia*, è trasmessa da **Sq**, c. 141r, **Pan**, cc. 7v-8r, **Pit**, c. 108r.¹ Il testo poetico della fonte, dedicato al tema d'amore non corrisposto,² è pubblicato in Corsi, *Poesie musicali*, pp. 203-204.³

Or è tal l'alma mia
per costei divenuta,
la qual, se non m'aiuta,
veggio che morte inver di me s'invia.

I' non credetti mai
esser colto né giunto a questo passo,
poi che gli occhi mirai
c'hanno trafigitto 'l cor pensoso e lasso:
ché sol partirsi un passo
lo spirto mio d'amore
né forza ha né valore,
ma, sospirando, lei sempre disia.

5

10

15

20

Dentr'al cor è passato
da gli occhi vaghi il saettato istrale;
da' capei son legato
suoi biondi di colore orientale
sì e per modo tale,
che se pietà non porge
soccorso a me, s'acorge
la mente che mia vita brieve fia.

¹ Cfr. PMFC IV, p. 23.

² Interessante, a tal proposito, è la successione di luoghi comuni amorosi, di stampo stilnovistico o pre-stilnovistico, tra cui l'immagine del cuore trafigitto “pensoso e lasso” (v. 8), il sospiro come sintomo d'innamoramento (v. 12, ma cfr. già Dante, *V.n.*, IX 9-12, scrivendo di Amore “in mezzo de la via”: “Ne la sembianza mi parea meschino, / come avesse perduto segnoria; / e sospirando pensoso venia”), lo sguardo come prima porta d'accesso di Amore, in figura di donna (v. 24, che ricorda il sonetto di Giacomo da Lentini, *Or come puote sì gran donna entrare*, in *PSs I*, 1 22). Per una disamina dei *topoi* relativi al ‘mal d'amore’ medievale vd. Tonelli, *Fisiologia della passione*, pp. 3-99.

³ Prima in Cappelli, *Poesie musicali*, p. 11, Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 132-133, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 242.

I' vegno rimirando
di parte in parte sua biltà d'intorno:
dic' alor fra me: – Quando,
l'aspetto suo veggendol tanto adorno,
posso sperar il giorno
che di me sia pietosa? –,
perché 'n sì alta cosa
tengo 'l disio e speranza va via.

25

O caro signor mio,
arte mi dona e ingegno nel mio amare.
Amor, a te dich'io,
ché da me nulla so né posso fare:
fa' che costei donare
a me per sua virtute
voglia qualche salute,
che, s'ell'è bella, ancor pietosa sia.

30

35

Lauda. *O Vergine Maria* è autografa di Neri di Landoccio Pagliaresi e compare in Varanini, *Rime sacre*, pp. 177-178.⁴ Alcune rime della fonte, soprattutto nel ritornello, si ripresentano: *mia* : *invia* e *divenuta* : *aiuta* trova corrispondenza con *Maria* : *via* e *aiuta* : *muta*. La seconda strofe si contraddistingue per un paio di rinvii danteschi all'orazione alla Vergine, nel canto di san Bernardo (*Par.*, XXXIII). *Vergine* in anafora, quasi in forma litanica, accompagna lo sviluppo dell'intera lauda, scandendo spesso mutazioni e volta. L'invocazione ricorda la canzone alla Vergine di Francesco Petrarca (*Rvf 366, Vergine bella, che di sol vestita*), in cui sempre *Vergine*, seguita da aggettivo, introduce fronte e sirma di ogni stanza.⁵ L'ultima strofe della lauda ha funzione di congedo: la ballata, personificata, prega Maria affinché abbia a cuore il poeta che a lei la invia.

Ballata grande di settenari ed endecasillabi secondo lo schema zyyZ aBaB-
byyZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volte. L'apparente ipermetria di v. 20 è
contrassegnata in **M130** da un punto sottoscritto con funzione espuntiva (“di
gratia fare”).

⁴ Ma vd. anche Cattin 1983, p. 466, Wilson 2009b, pp. 42-43.

⁵ Tra le rielaborazioni dell'ultima canzone petrarchesca ricordo il caso di *Donna, in cui venne el Sole*, trasposizione in forma di ballata fatta da Antonio di Guido (con riproposizione di epitetti mariani proprio a inizio delle mutazioni e delle volte di quasi ogni stanza), da cantare sulla melodia di *Regina del cor mio* di Giovanni di Cosimo de' Medici. Vd. Persico 2024c, pp. 41-54.

O Vergine Maria,⁶
 per pietà prego: aiuta
 chi da fallire si muta,
 sì che non esca più de la tua via.⁷

Vergin, priā che bando
 io abbi di costì du' sempre è giorno;⁸
 aiuto ti dimando
 tal ch'io non caggia più dund' io ritorno;⁹
 mentre che qui sogiorno,
 siemi sempre pietosa
 e, al fin, gloriosa,
 con teco elegge a star l'anima mia.¹⁰

5

10

Vergine, chi vuol grazia
 e a te, piena d'essa, non la chiede,¹¹
 el suo disio stratia,
 perché senza ale a volare el richiede.¹²

15

Vergin, non pur chi siede
 a pregarti tu odi,
 ma spesse volte godi
 di gratia fare prima che chiesta sia.¹³

(5'+) 20

⁶ Capolettera mancante, ma nel margine si legge la lettera guida O.

⁷ ‘O vergine Maria, per pietà ti prego di aiutare chi muta la sua vita [allontanandosi] dall'errore, in modo che segua sempre il tuo esempio’.

⁸ ‘O Vergine, prima della condanna, io abbia prova di quel luogo [cioè del paradiso] in cui sempre è giorno’, dove sempre riluce la grazia.

⁹ ‘Ti chiedo aiuto affinché io non cada più dove ritorno’, cioè nel peccato.

¹⁰ ‘Mentre soggiorno nel mondo, assistimi con pietà e, alla fine, con gloria, [perché] l'anima mia desidera esser degna di star con te’.

¹¹ Dalla *Salutatio angelica* (Lc., 1 28): “Ave Maria, gratia plena”.

¹² La stanza è ispirata a *Par.*, XXXIII 14-15: “Qual vuol grazia e a te non ricorre, / sua disianza vuol volar sanz'alì”. Vergine, chi vuole grazia e non la chiede a te, che ne sei piena, strazia il suo desiderio, perché si chiede di volare senza ali’.

¹³ Si introduce l'argomento che vede spesso l'intervento salvifico di Maria ancor prima della richiesta da parte del fedel. Cfr. *Par.*, XXXIII 16-18: “La tua benignità non pur soccorre / a chi domanda, ma molte fiate / liberamente al dimandar precorre”.

Vergine, dunque io vengo
per gratia a te, da poi che sè sì larga,
e l'bisogno mi tengo
perché non è mestier ch'a te lo sparga.¹⁴

Maria dolce, or allarga
ver' me la tua pietade
e, per tua caritade,
mi sforza a fare quel ch'ogni buon disia.¹⁵

25

(5'+)

Senza ristarti mai,
fin a' piei di Maria ne va' correndo,
e quando vi sarai
inginòcchiati a llei così dicendo:

“Io per me non enteⁿdo
di fare lungo parlare,
ma sol ti vo' pregare
che chi mi manda sempre teco stia”.¹⁶

30

35

¹⁴ Qui è ripreso il tema d'esordio, con l'intervento in prima persona dell'autore o del cantore: ‘Vergine, dunque giungo per grazia a te, visto che sei così generosa, e tengo per me il mio bisogno [scil. la mia richiesta, o preghiera], perché non è necessario che la espliciti’, vista la capacità della Vergine di soccorrere i peccatori prima che lo chiedano.

¹⁵ ‘Maria dolce, estendi verso di me la tua pietà e, per tua carità, sforzami di fare ciò che ogni [uomo] buono desidera’.

¹⁶ *Ristarti*, ‘fermarti’. Ultima stanza, in forma di congedo: ‘[O ballata,] senza fermarti mai, corri fin ai piedi di Maria e quando sarai giunta, inginocchiati e dille: Non farò un lungo discorso, ma ti prego per chi mi manda, che rimanga sempre con te’.

32. *Ogni òmo con pura fé*

Testimoni. Ch266, c. 43r (n. 77), “Come Ognun faccia per sé”; R2224, c. 9v, “Cantasi come quella che dice *Ogni huom faccia per sé / ch’i’ non son più d’altrui c’altri di me*”; R1666, cc. 3r-v, privo di rubrica; Ash480, cc. 15v-16r, “Loda come gli angeli ci confortano ad servire al Signore”; M140, c. 80v, senza rubrica.

Fonte musicale. La melodia di Nicolò da Perugia, trasmessa da Sq, c. 90r, Pit, c. 31r, Lo, c. 69v, è pubblicata da Antonio Calvia in Nicolò del Preposto, *Opera*, pp. 192-193. Come s’è detto nel commento a 26. *O Gesù Cristo padre*, il testo poetico è attribuibile ad Antonio Pucci. La fortuna della melodia è provata da un’altra lauda *cantasi come*, 28. *O peccatore perché*. Rinvio nuovamente a Calvia per l’edizione del testo profano (*Ibid.*, pp. 65-69):

Ciascun faccia per sé,
ch’io non son più d’altrui ch’altri di me.

Caro mi costa la mie libertà
et la gran fé ch’i’ ò portato altru’,
però che ’l mondo è sì fuor di bontà
che ’l tradimento si chiama virtù.

Et io tradito fu’,
usando con amor libera fé.

Dunque disposto son di far per mi,
po’ che per ben servire ò rotto ’l cò
et per poter tradir chi me tradì
con l’arco teso in man sempre starò.

Et così viverò:
volpe con volpe e non con lupo be’.

5

10

Lauda. Il testo imitativo condivide la forma strofica e versificatoria della fonte, compreso il netto predominio di rime tronche, anche se pressoché nulle sono le tangenze lessicali.¹ Il tema del tradimento amoroso diventa, nel testo devazionale, inganno del peccatore che si affida alle cose mondane, procrastinando l’operosità nel bene e senza rispettare le regole d’oro (comandamenti e precetti evangelici) fondamentali per ciascun cristiano. Si segnalano molti punti di contatto, *in primis* tematici e lessicali, con la lauda 28. *O peccatore perché*, intonata sulla stessa melodia. Il dettato di Ash480 è inficiato da alcuni guasti, tra cui alcune ipermetrie (vd. il settenario di v. 13) e l’omissione del secondo

¹ Per l’incipit della lauda vd. Von Fischer 1956, pp. 44-45, Luisi, *Laudario Giustinianeo*, p. 200, Cattin 1983, p. 465, Carboni, *Incipitario 2 XI*, p. 533, Wilson 2009b, pp. 42-43, e di nuovo Nicolò del Preposto, *Opera*, p. 67.

emistichio di v. 15; come si dirà, gli ultimi tre versi della lauda pare seguano un diverso antografo rispetto a quello di **Ch266**, il solo a includere, a v. 18, un rinvio intertestuale all'altra lauda cantata sulla stessa musica (“né dir ‘merzé, merzé’ al buon Gesù”), in modo coerente con gli argomenti esposti già nella prima strofe. Alcuni luoghi, tra cui l'incipit, *Ognun con pura fé*, e la *facilior* di v. 14 (*che l'fé*, eco del ritornello) accomunano i dettati di **Ash480** e di **M140**. **R2224** trasmette lezioni deteriori in vari luoghi, in molti casi determinanti per il senso, come vv. 5-6, con riferimento al prossimo da amare come se stessi: “e l' prossim' am' ogn'uom sì come sé / fa quello altr' ch'a tte sia fatto vò”, nel Riccardiano con dettato che guasta anche la rima. Lo stesso vale anche altrove: v. 7, dove è aggiunto un avverbio di tempo (“non di' pur ‘ben doman farò’”), sensato ma a scapito della misura del settenario; v. 9, con *ingrato* deterioro di *'ngannato* (riferito al peccatore che nutre fiducia nei confronti del mondo).² Il codice presenta alcuni tratti obliqui con la funzione o di inibire sinalefi o di mostrare la composizione dell'endecasillabo (es. v. 11: “e riman come cieco / senza guida”). **R1666** negli ultimi tre versi (vv. 18-20) presenta lezioni, comunque sensate, condivise con **R2224**, **Ash480** e **M140**: si evince pertanto l'appartenenza dei tre dettati allo stesso ramo. **Ch266** è, come anche altrove, codice di riferimento per l'aspetto grafico.

Ballata minore di endecassillabi e settenari con schema zZ ABABbY, con molte rime tronche e *concatenatio* tra mutazioni e volte.

Ogni òmo^a con pura fé
serva Iesù,^b il qual è pien^c di merzé!³

Sopr'ogni cosa amar Iesù^d si dé
llui adorar e nesun altro^e no,
e l' prossim' am' ogn'uom^f sì come sé,

5

a. ogni òmo] ogni uom R2224 ogun Ash480 ognuno M140. b. serva Iesù] Ihe *del. ante* Iesù Ch266 servar a Iesù Ash480 servi Gesù R1666 servi Iesù M140. c. il qual è pien] qual è pian Ash480 ch'è ple. R1666. d. amar Iesù] amare Iddio M140. e. lui adorare... altro] non adorare nessun altro no Ch266 lui adorare et nessuno Ash480 ne *del. ante* nessun altro no R2224 lui adorare nessuno altro R1666. f. e l' prossim' am' ogn'uom]

² In alcuni luoghi, nei quali è comunque preferita la lettura di **Ch266**, il dettato del Riccardiano sottintende quasi una prassi di rifacimento, forse a causa della scarsa leggibilità dell'antografo o per influsso oraleggianto o performativo; ne sono esempi i vv. 18 (**Ch266**: “né dir ‘merzé, merzé!’ al buon Iesù” vs. **R2224**: “però, o peccator, servi el buon Iesù”) e 20 (**Ch266**: “maggior diletto amar che lui no n'e” vs. **R2224**: “maggior piacer che amar lu' non n'e”).

³ *Serva*, ‘si affidi dedicandosi a lui’.

fa'g quello altru' ch'a tte sia fatto vò',^{h4}
 non di· pur "ben farò",ⁱ
 ché 'l tempo passa, e morte vien per te.⁵

Ben è 'ngannato^j ciascun che ssi fida
 di questo mondo, che tosto vien manco:
 rimansi^k come cieco senza guida,
 però ci^l mostra il nero per lo bianco.⁶

Ma chi vuol viver^m franco
 serva Gesù e lla Madre con fé.ⁿ

Donòcci Iddio arbitrio^o e libertà^p 7
 d'adoperare il vizio e lla virtù:
 non arà scusa chiunque mal farà,
 né dir "merzé, merzé!" al buon Iesù.^{q8}

e 'l proximo ami ognun Ash480 e prossimare ognun M140 e così m'ami ogni huom R2224. g. fa'] di' Ash480. h. altru' ch'a tte sia fatto vo'] altrui ch'a te fusse fatto R2224 altrui ch'a tte sia fatto vuo' Ash480 R1666. i. farò] doman farò R2224. j. Ben è 'ngannato] Ben è ingratò R2224 Ben è ingannato Ash480 Bene è 'ngannato R1666. k. rimansi] e riman Ash480 M140 R2224 reman R1666. l. ci] che R2224. m. vuol viver] vuole vivere Ash480 M140 viver vuol R2224. n. con sé] che 'l fé Ash480 M140 R1666. o. donocci Iddio arbitrio] lo Re ci dette arbitrio R2224 donaci Iesù arbitrio R1666 donocci Iddio arbitro M140. p. e libertà] om. Ash480. q. né dir...Iesù] adunque o peccator segui Iesù Ash480 però, o peccator, servi el buon Iesù R2224 però o peccatore, servir Gesù R1666 però, o peccatore, servi Iesù M140.

⁴ I vv. 3-6 ricordano alcune regole evangeliche; vd. *Lc.*, 10 27: "Diliges Dominum Deum tuum ex toto corde tuo et ex tota anima tua et ex omnibus viribus tuis et ex omni mente tua et proximum tuum sicut te ipsum", e *Lc.*, 6 31: "Et prout vultis, ut faciant vobis homines, facite illis similiter".

⁵ Vd. 28. *O peccatore perché*, vv. 15-17: "Chi vive con virtù sì fa per sé, / però non dire "doman, doman farò", / ché non sai quanto tempo è dato a tte". 'Bisogna amare Cristo sopra ogni cosa, e lui e nessun altro adorare, e ciascun uomo ami il prossimo come se stesso; fai agli altri ciò che vuoi sia fatto a te; non dire "farò il bene", perché il tempo passa e si approssima per te la morte'.

⁶ Però, 'perciò': chi si affida al mondo rimane come un cieco senza guida, perciò [il mondo] ci mostra il nero come se fosse bianco', cioè: confonde anche l'ovvio.

⁷ Arbitrio, "arbitrio", con dissimilazione.

⁸ Vd. 28. *O peccatore perché*, vv. 5-6: "e 'l penter poï niente ti varrà, / né dir 'merzé, merzé' al buon Gesù". 'Dio ci donò arbitrio e libertà di scegliere tra vizio e virtù; non avrà quindi scusa chi compierà il male o chi chiederà poi pietà, pietà al buon Gesù. Non esiste maggior diletto che amare Cristo, che per noi scelse di morire'.

Ché per noi^r morto fu,
maggior diletto amar che lui non è!^{s 9}

20

r. noi] te Ash480 M140 R2224 R1666. s. maggior...non è] maggior piacer che lui amar
non è Ash480 maggior piacer che amar lu' nonn-è R2224 R1666 magior piacere che llui
amare non è M140.

⁹ ‘Perché morì per noi, non abbiamo maggior diletto che amare lui’.

33. *Omne incredulità oggie si parte*

Testimoni. Triv535, c. 135v, "Lauda a onore del corpo di Cristo, tuono di *Ben lo sa Dio*".

Fonte musicale. La lauda è intonata su *Ben lo sa Idio s'io son vergine e pura* composta da Antonio Zacara da Teramo, trasmessa da **SL**, cc. 134v-135r.

Il testo poetico della fonte è pubblicato, facendo ricorso ai vari testimoni disponibili in Janke-Zimej, *The Altri Fragment*, pp. 140-141:

Ben lo sa Idio s'io son vergine e pura,
che nel ben far io spero:
chi falso fa el mio honor remove el vero.

Se geloxia me pone falsa caxonne
non posso contra la Fortuna ria.
Altra vendetta non chiede che raxonne, 5
che la vertù sarrà l'escusa mia;
benché el pensar in ciò dolor mi sia
che non [si] pò di ligero
a trar un gram sospetto d'un reo pensiero. 10

Manda chiarezza, o Dio, di tanto errore
a chi a torto mal di me favella,
ma sol io prego Dio, giusto Signore,
ch'aggia pietà di me, pura fanciulla:¹
se la natura e Dio m'à· fatta bella 15
leva el sospetto fiero,
sì ch'io non perda l'onor del mio impero. (5'+)

Riportano indicazione "cantasi come" *Ben lo sa Idio s'io son vergine e pura* anche 24. *O dolce Dio, per la tua madre pura*, e le laude belcariane (con rubriche tarde) *Iesù che vedi la mia mente pura* e *Chi si veste di me, carità pura* edite in Cremonini, *Feo Belcari*, pp. 356-358, e 409-410.

Lauda. È qui riproposta la stessa architettura della fonte, con ripresa invertita della rima *errore : Signore* (vv. 11-13 del modello) nel ritornello della lauda: *errore : Signore* (vv. 1-2). Il testo devoto è dedicato al mistero del Corpo di Cristo e narra del miracolo eucaristico di Bolsena, avvenuto nella Basilica di Santa Cristina nel 1263: Pietro da Praga, sacerdote che nutriva dubbi nei confronti della presenza di Cristo nell'ostia, al momento della consacrazione vide il pane sanguinare tanto da macchiare il corporale. Urbano IV istituì, di

¹ *O fanciella*, per cui vd. Castellani, *Grammatica storica*, p. 337.

conseguenza, la festa del *Corpus Domini*, incaricando san Tommaso d’Aquino di redigerne l’Ufficio. La lauda condivide con il testo arsnovista il tema dell’inganno e della vita nell’errore, sviluppato nella seconda stanza di *Ben lo sa Idio* e nel ritornello del testo imitativo.

Le laude di **Triv535** sono edite in Banfi, *Il codice 535*, ma quella di nostro interesse, vergata sull’ultimo *verso* prima delle carte di guardia, è segnalata come interrotta (p. 14) e non inclusa nel *corpus*. Effettivamente il senso degli ultimi versi – in particolare dell’ultimo, troncato *ex abrupto* – suggerisce la necessità di una continuazione.

Ballata mezzana di endecasillabi e settenari secondo lo schema ZyY ABAB-ByY, con *concatenatio* tra mutazioni e volte.

Omne incredulità oggie si parte
da chi vive in errore
del gran misterio del corpo del Signore,² (5')

el qual concesse nella sancta Mensa
a noi se stesso, el Signor trino e uno. 5
Oggi è segno: mostrò che chi ce pensa
d’onni infedele errore riman disgiuno.³ (7'+)
Credo el miracolo sia noto a ciascuno:
veder si può tuctore
mirabil segno di grande stupore. 10

Nella cità d’Urvieto un sacerdote,⁴
avendo sacra l’ostia in sua mano,
di dubbio la sua mente alquanto scote:
non piacque a Cristo tal vivere strano.⁵

² ‘Oggi chi vive in errore si libera da ogni incredulità del gran mistero del Corpo di Cristo’.

³ ‘Oggi [nel giorno del miracolo di Bolsena] è stato dato segno del fatto che chi ci pensa [in riferimento alla generosità di Cristo nel donarsi ai fedeli] rimane privo di qualsiasi errore’.

⁴ In verità a Bolsena, a una ventina di chilometri da Orvieto, dove si trovava in quel momento papa Urbano IV.

⁵ *Vivere strano*, ‘agire o pensare in modo grave e non secondo fede’.

Onde per l'ostia sangue di tostano
gictava con furore:⁶
è'l sacerdote, alor, con gran timore.^a

15

a. el sacerdote-timore] *bis del.* Triv535.

⁶ ‘Dunque, in quel momento, l’ostia emetteva subito, in abbondanza, sangue’. La punteggiatura è adattata al testo, che pare incompleto.

34. *Or ché non piangi, o misero peccatore*

Testimoni. Ch266, c. 36v (n. 55), “Come *La bionda treza*, di Vanni”.

Fonte musicale. La melodia landiniana per *La bionda treccia* è trasmessa da Sq, cc. 126v-127r, Pan, c. 6r, FC, c. 1r, SG, c. 61v.¹ Una seconda lauda sulla medesima intonazione è 26. *O Gesù Cristo padre, mio signore*. Il testo poetico – per comodità nel confronto anche qui trascritto – confrontato anche con M1041, è pubblicato in ANT:²

La bionda treccia di fin or colore
m'ha legata la ment' a mezo 'l core:

simile 'l viso, a cu' ell'onbra face,
ove ridon le perl' e ' vaghi fiori,
che come pura neve al sol mi sface
et non si cura perch'io mi scolori.

5

E son gli effecti del mie mal maggiori
che lle parole, e be- llo vede Amore.

Adunque, Amor, che sai lo stato mio
e che mi fa' nel foco esser beato,
dè, fa' che nel bel viso, il qual io
con voci assa' piatose t'ò chiamato,
che per me vi ti veggia a giusto grato,
a cciò che men non vegna nel dolore.

10

Lauda. Annoverabile tre le attribuibili a Vanni di Martino, come suggerisce la rubrica di Ch266,³ il testo presenta la struttura strofica della fonte, con la ripresa della rima in *-ore* nel ritornello, che accomuna il v. 8 di entrambi i componenti (*amore*) e, in un senso di doloroso congedo, il v. 14 della ballata profana (*dolore*) con il v. 20 della lauda (*errore* del peccato, che porta alla condizione di dolorosa lontananza dalla grazia).⁴ Manca qui una chiusa dialogica o un discorso diretto, ma comunque l'ultima strofe contiene un invito a

¹ Cfr. PMFC IV, p. 18.

² Prima in Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 107-108, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 209, Corsi, *Rimatori*, p. 1072, Corsi, *Poesie musicali*, pp. 185-186.

³ Vd. Wilson 1992, pp. 74-88, 109-118 e Wilson 2009b, pp. 42-43.

⁴ Si trova traccia della lauda in Tenneroni 1909, p. 194, Von Fischer 1956, pp. 56-57, Corsi 1959, p. 333, Luisi, *Laudario Giustinianeo*, p. 200, Cattin 1983, p. 466, Diederichs 1986, p. 53, Wilson 2009b.

seguire il bene, votandosi al Signore. *Vedi [...] morto in croce* unisce per legame capfinido ritornello e prima strofe; nel capolettera è abbozzato un Crocifisso.

Ballata minore con schema ZZ ABABBZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volte.

Or ché non piangi, o misero peccatore, (5'+)
che vedi morto in croce il tuo Signore?

Vedi com'è in croce morto e confitto,⁵
con così amara e crudele passione,
e ssai che solo per lo tuo delitto
à sostenuto tanta afritione.⁶

Adunque piagni con contritione,
e pensa un poco di <co>tanto amore.

E' non ti chiede né oro né argento,
non vuol da te nulla tuo possesione,
ma ssolo vuole che tu sia contento,
ove e' t'à posto con gran divotione:

ama il prossimo come il Vangelo pone
e a llui dona tutto lo tuo cuore.⁷

O peccatore, se 'l tuo cuore li darai, (5'+) 15
e' darà a tte lo suo^a santo regno
ove perpetuo sempre goderai,
ché 'l Signor suo ciascuno à fatto degno,
chi a llui serva senza alcun disdegno
guardandosi sempre da ogni errore.⁸ 20

a. suo] tuo Ch266.

⁵ *Confitto*, 'appeso' alla croce.

⁶ *Afritione*, ant. e popolaresco 'afflitione', 'condizione dolorosa: 'solo per il tuo desiderio [nel peccare] ha sostenuto una condizione tanto dolorosa' come quella della Passione.

⁷ *Mc*, 12 31: "Secundum est illud: Diliges proximum tuum tamquam te ipsum. Maius horum aliud mandatum non est ". I vv. 13 e 14 si riferiscono il primo al Prossimo, il secondo a Dio.

⁸ La volta chiarisce il referente di *ciascuno* (v. 18): 'chi lo serva senza disdegno evitando sempre di cadere in errore'.

35. *Per l'allegreza del nostro Signore*

Testimoni. Ch266, c. 175r (n. 357): “Cantasi come *Per lla allegreza del parlar d'amore*”; R1119, cc. 245v-246v, senza rubrica.

Fonte musicale. La melodia di Francesco Landini è trasmessa dai mss. Sq, c. 159r, Pan, c. 5v, Lo, c. 6r.¹ La fortuna dell'intonazione è testimoniata anche dalla lauda 9. *Ciascun fedel cristian co riverenza*. Il testo poetico è edito in ANT.²

Per allegreza del parlar d'amore
s'accese fiamma rilucent' e chiara,
che non si sente 'vara
a dar letizia nel suo grand'ardore.

Quest'allegrezza se Saturno turba,
a te, Cupido, la vendetta resta:
fa ch'al presente ne la sacra turba,
la dolce fede ti sia manifesta,
sì che ciascuna nel parlar sia presta.
“S'a questo servo è stato tolto l'core,
dièglisi con gran festa
quel di colei cu' am' a tant'onore”.

5

10

Lauda. Il testo imitativo è attribuito da Giovanni Mario Crescimbeni (*Commentari II* 2, pp. 93-95)³ al frate agostiniano Angelo da Camerino, colui che nel 1295 compare durante il Capitolo generale di Siena come “sacrae theologiae novus professor sive magister” – in quell'occasione ebbe modo di disputare con Egidio Romano –.⁴ Fu poi vescovo di Cagli e di Fiesole.⁵ La lauda integra nell'ultima stanza un elenco di Santi cittadini (oltre alla Vergine, Giovanni Battista, Zanobio, Barnaba, Reparata e Anna), in ricordo anche di vicende storiche particolarmente importanti per Firenze e per la libertà dei suoi cittadini, come nel

¹ Cfr. PMFC IV, p. 17.

² Prima in Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 136-137, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 286, Corsi, *Poesie musicali*, pp. 205-206.

³ “Ora questo insigne Letterato accrebbe anch'egli lustro alla volgar poesia, trovandosi da lui composte alcune laudi spirituali, che sotto il nome di Maestro Angelo de' Frati Romitani, vanno unite con quelle del beato Jacopone suo coetaneo” (Crescimbeni, *Commentari*, p. 94).

⁴ Vd. gli atti del Capitolo, di cui si rende conto in *Capitula antiqua*, p. 371. Durante la reggenza fiesolana partecipò anche alla posa delle prime pietre della “nuove e terze mura della città di Firenze” (Mariani 1927, p. 44, ma cfr. DBI III, *ad vocem*).

⁵ Così si legge in Villani, *Cronica*, VIII, cap. XXXI), ma sulla biografia dell'agostiniano vd. DBI, vol. III, 1961, *ad vocem*.

caso della vittoria di Campaldino, nel giorno di san Zanobio del 1289. **R1119** trasmette solo quattro strofi, con alcuni luoghi deteriori: a v. 7, *confonda* invece di *conforma* guasta la rima e il senso, così come la terminazione di v. 16, *tutti santi*, invece di *tutti quanti*, risulta *facilior*, perché identica a v. 14. Inoltre, v. 18 è ipermetro ed erroneo (“perché la madre di tutti tu ssè figlia”). **Ch266** è quindi codice di riferimento anche per la *facies* grafica. Il testo, studiato in Crescimbeni, *Commentari*, pp. 94-95, e in Diederichs 1986, pp. 292-293, riprende dalla fonte l’incipit e la rima Z in *-ore*, declinando poi il tema del “parlare lieto” in senso devoto. Interessante è la ricorrenza, in entrambi i componimenti, di una rima facile nei vv. 5-7: equivoca nella fonte (*turba* : *turba*) e inclusiva nella lauda (*forma* : *conforma*).⁶

Ballata grande di endecasillabi e settenari secondo lo schema ZYyZ ABAB-BYyZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volte. L’ultima stanza è aggiunta, dalla stessa mano, nel margine inferiore della carta, in corpo minore, richiamata da lettera d’alfabeto.

Per l’allegreza del nostro Signore,
il quale è nato di vergine Madre,
laudian l’eterno Padre
di tanta grazia e di sì grande honore.^a

Questo Figliuolo à preso^b nostra forma,
sempre tegnendo^c natura divina,
perché l’umana gente sì conforma^d⁷
la vita nella sua santa dottrina.

Deh quanto a nnoi la Magestà^e s’inchina
ad incarnar quel Verbo^f benedetto,
il qual ne sagro petto
del Padre luce, procedendo amore!⁸

5

10

a. grande honore] grand’onore R1119. b. Figliolo à preso] Figiol à presa R1119.
c. tegnendo] tenendo R1119. d. si conforma] si confonda R1119. e. Magestà] Maestà R1119. f. quel Verbo] nel ventre R1119.

⁶ L’incipit si ritrova in Tenneroni 1909, p. 211, Von Fischer 1956, pp. 64-65, Corsi 1959, p. 333, Luisi, *Laudario Giustinianeo*, p. 202, Cattin 1983, p. 466, Diederichs 1986, pp. 71, 191-293, Wilson 2009b, pp. 42-43.

⁷ *Forma* : *conforma* è rima inclusiva.

⁸ ‘Questo figlio [Cristo] ha preso la nostra forma umana, sempre conservando la natura divina, affinché gli uomini si conformino alla dottrina cristiana. Deh, quanto s’inchina verso di noi la Maestà divina per incarnare quel benedetto Verbo che riluce nel sacro petto di Dio, scaturendo amore’.

O vaso eletto di tanto tesoro,¹
 luce del mondo, regina^g de' Santi,
 in vita eterna sè nel santo coro,
 glorificata sopra tutti quanti:^h

15

di tua verginità fan dolci canti
 perché ssè madre di cui tu ssè figlia,ⁱ
 e questa maraviglia
 fé la potenza dello Incarnatore.^j²

20

Ad fine^k è nato questo re superno
 et è fatto huom^l per far huomo Iddio
 et per morire e darci il regno eterno
 et^m sodisfar l'offesa dell'uom rio.³

Quasi isforzato, il nostro Padre pio,ⁿ
 dalla 'nfinita sua Misericordia,
 la Pace e lla Concordia
 fé questo^o Figlio donandoci 'l core.⁴

25

Ben si confondon le nostre nequitie
 veder il re del paradiso nato
 esser la fonte delle gran divitie
 in tanta povertà humiliato.⁵

30

g. regina] reina R1119. h. tutti quanti] tutt'i santi R1119. i. ssè madre... figlia] la madre di tutti tu ssè figlia R1119. j. dello Incarnatore] dello 'Ncarnatore R1119. k. ad fine] a ffine R1119. l. et è fatto huom] ed è fatto huomo R1119. m. et] per R1119. n. pio] Dio R1119. o. questo] el suo R1119.

¹ *Vaso eletto*, in riferimento al concepimento di Cristo.

² Si esalta la meraviglia dell'Incarnazione, per cui vd. *Par.*, XXXIII 1-39: “Vergine Madre, figlia del tuo figlio / umile e alta più che creatura / termine fisso d'eterno consiglio”. La preghiera alla Vergine dantesca ricorre, in modo più o meno letterale, in varie laude (vd. a tal proposito – ma anche per altri testi – Ziino 2023, pp. 299-312).

³ I vv. 21-24 sono rielaborazione del *Credo* niceano: “Credo in unum Deum [...], Deum de Deo, Lumen de Lumine, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum, consubstantiale Patri: per quem omnia facta sunt; qui propter nos homines et propter nostram salutem, descendit de caelis”.

⁴ ‘Il nostro buon Padre, quasi soprappiuttato dalla sua infinita Misericordia, dalla sua Pace e dalla Concordia mandò questo suo Figlio, donandoci il cuore’. Sulla questione teologica della necessità dell’Incarnazione, ricordata anche in *Par.* VII, 26-27, vd. Del Popolo 2014, p. 342.

⁵ *Nequizie*, ‘indolenze’, ma anche ‘astuzie malvage’.

Aver l'umana carne Iddio fasciato,
 fra gli animali^p ch'el trovan gli pastori,
 quando [li] angelici cori
 cantar la gloria del lor Salvatore.⁶

(5'+)

35

Nostra avocata sia, Donna superna,^q
 con messer santo Giovanni Batisto
 e col nostro pastor, ch'è 'n vita eterna,
 santo Zanobi ch'è dinanzi a Cristo,⁷

40

san Barnaba che gli è dal lato ritto,⁸
 che 'l priega per noi ogni fiata
 con santa Liperata⁹
 e madonna Sant'Anna a tutte l'ore.^r ¹⁰

p. animali] angeli R1119. q. donna superna] *del.* perfetta *ante* superna Ch266.
 r. Nostra avocata-a tutte l'ore] *om.* R1119.

⁶ ‘Ben si confondono [nell’insensatezza] le nostre brame, vedendo il re del paradiso, nato uomo per essere fonte di divine ricchezze, umiliato in tanta povertà, rivestito di carne umana, circondato da animali e trovato dai pastori quando i cori angelici cantarono la gloria del loro Salvatore’.

⁷ Giovanni Battista è patrono di Firenze, mentre San Zanobio ne fu vescovo dall’anno 398.

⁸ A san Barnaba fu dedicato l’oratorio – con relativa chiesa – edificato in memoria della vittoria di Campaldino (11 giugno 1289, nel giorno del Santo). Il capitolo di San Lorenzo ne deliberò la costruzione finanziata dalla Repubblica fiorentina, con un lotto di lavori supervisionati forse da Giotto (Baglioni 2007, p. 8).

⁹ A santa Reparata (o Liperata) era votata anche una congregazione, che mantenne il nome per il XIV secolo e nel primo XV. Lo statuto del 1427 dichiara invece: “Questa è la rubrica di tutti i capitoli della compagnia di Sancta Maria del Fiore duomo di Firenze et di Santo Cenobio volgarmente chiamata” (SM2170, c. 28r). Vd. a tal proposito, Orioli 1984, p. 44.

¹⁰ La festa in onore di sant’Anna fosse celebrata in Orsanmichele, soprattutto dopo la cacciata del tiranno Gualtieri di Brienne che avvenne il 26 luglio 1343. Visto il tema, l’ultima stanza, *ad hoc* per Firenze (in Ch266 della stessa mano), potrebbe essere stata aggiunta in un secondo momento al testo originale di Angelo da Camerino.

36. Per l'umiltà, Maria, che 'n te trovai

Testimoni. M130, c. 75v, “Come tradir pensaste, donna mai”, a cui si aggiungono, parzialmente e privi di rubrica: B4019, cc. 94v-95r; R1502, c. 18v; R1695, c. 18v; R2929, cc. 42r-v; Ros424, c. 124v; e Gall, p. 103, “Cantasi come O crocifisso e come gli strambotti”.

Fonte musicale. La melodia di Jacopo Pianellaio da Firenze è trasmessa solo da Lo, c. 47r ed è riutilizzata anche per altre due laude imitative: 2. *Amar non vo' te, mondo pien di guai* e 11. *Come sè da laudar, più ch'altrui assai*. Il testo poetico, focalizzato sul tema del tradimento amoroso, è pubblicato in Corsi, *Poesie musicali*, p. 235 sulla base anche di codici non musicali:¹

Come tradir pensasti, donna, mai
ch'i' t'amava con fé più ch'altra assai?

Io non credo che mai con tanto amore
fusse nessun fedel quant'a te fui,
però ch'al ben servir dispousi il core
lo primo dì ch'i' vidi gli occhi tuy:
or che mio ben m'ha' tolto e dato altrui,
sanza mia colpa sospirar mi fai.

5

Se per mio fallo abandonato fossi,
verre' piangendo a domandar merzede;
ma sì palese ha' gli tuo 'nganni mossi,
ch'i' più no spero e già nessun ti crede
e di questo è esempro a chi sì rea ti vede
di non seguirti ove condotto m'hai.

10

I' priego Amor che ne sia gran vendetta.
del mal ch'hai fatto a tradimento, tale
ch'a novo amante, c'ha tua mente stretta,
che lasci ogni uom che più di lui ti cale,
sì che tu senta quanto duol mortale,
provando quel che sofferir mi fai.

15

20

Lauda. Trasmessa da M130 nelle carte non autografe del Pagliaresi, la composizione condivide la forma strofica della fonte. Il ritornello include una rielaborazione delle parole dell'Arcangelo Gabriele, giunto per Annunciare a Maria l'incarnazione di Cristo; il discorso diretto prosegue poi nella volta della

¹ Prima in Carducci, *Cantilene*, p. 151, Ferrari, *Le poesie popolari*, pp. 361-362, CMM VIII/5, p. XVI.

prima strofe. **M130** ne trasmette il testo nella seconda unità codicologica non autografa di Neri di Landoccio Pagliaresi (vd. Varanini, *Rime sacre*, p. 13). **R1502**, **R1695**, **R2929**, **Ros424**, **B4019** e la stampa del Galletti (**Gall**) riportano l'incipit *Per l'umiltà che in te, Maria, trovai*, con medesimi ritornello e prima strofa, ma poi con sviluppo autonomo (in tre strofi complessive). La tradizione è certamente almeno bipartita: **M130**, il solo con rubrica, da un lato, e gli altri codici derivanti da un ramo distinto dall'altro (tra questi, **M1502** trasmette la lauda con alcuni guasti e omettendo v. 6). La rubrica riportata nella stampa, che rinvia ad altra lauda, suggerisce come quest'ultima sia stata composta solo indirettamente sull'intonazione arsnovista, a partire cioè da un testo devozionale già contraffatto. In **R1695**, libro di orazioni mutilo suddiviso in sezioni tematiche, la lauda (solo ritornello e prima stanza) è inclusa, con altri testi devoti, in un'orazione con prose e versi dal titolo *O Vergine gloriosa*.²

Ballata minore di endecasillabi con schema ZZ ABABBZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volte.

"Per l'umiltà, Maria, che 'n te trovai^a
la 'ncarnazion d'Iddio t'annuntiai!".

Quando ti fece^b l'ambasciata santa,
ripiena fusti d'amiraziōne^c³
onde^d venir potessi^e grazia tanta,
tu adomandasti nella quistione.^f⁴

"Idio ti farà divina obumbrazione:^g⁵
dello^h Spirito santo incarnerai".ⁱ

5

a. Per l'umiltà... trovai] Per l'umiltà che in te, Maria, trovai R1502 R1695 R2929 B4019 Ros424 Gall. b. ti fece] ti feci R1502 R1695 R2929. c. d'amiraziōne] d'ammirazioni R1502 di Spirito sancto Ros424. d. onde] come R1695 anima benedecta dall'alto Creatore / rasguarda el tuo Signore ch'è conficto *del. ante* onde R1502. e. venir potessi] venire potessi R2929 poter venisse M130. f. tu... quistione] *om.* R1502 tu dimandasti nella quistione R1695 tu ddimandasti nella chuisitione R2929 adimandasti nella quistione B4019 Ros424. g. obumbrazione] obriazione M130. h. dello] e nello R1695. i. incarnerai] parturarai R1502.

² Ne rende conto già Morpurgo 1900, p. 639.

³ *Amiraziōne*, per l'Annunciazione dell'angelo; vd. *Lc.*, 1 29: "Ipsa autem turbata est in sermone eius et cogitabat qualis esset ista salutatio".

⁴ 'Fosti piena d'ogni ammirazione e ti chiedesti da dove potesse venire tanta grazia'.

⁵ Il verso è metricamente regolare se con episinalefe *quistione*/^h*Idio* (oppure sopprimendo la *i*- prostetica). *Obumbrazione*, in senso biblico di *obumbratio*, "protezione" divina, per cui vd. *Lc.*, 1 35: "Et respondens angelus dixit ei: 'Spiritus Sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi'". 'Dio ti darà la sua divina protezione e lo Spirito santo si incarnerà in te'.

Nella natura umana, Madre pia,
non si trovò in te simile sposa
che sopra l'altre benedetta sia,
piena di grazia, tanto virtudiosa:⁶

Eva fu spina e ttu fosti la rosa
che vita eterna a cchi ti serve dài!^{j7}

10

j. Nella natura... serve dài] *om.* R1502 R1695 R2929 B4019 Ros424 Gall.

⁶ Così ancora nella *Salutatio angelica*: “Ave, gratia plena”.

⁷ Con riferimento alla *mutatio nominis* fra “Eva” e “Ave” per la Vergine, vd. Del Polo 2014, pp. 33-55 e *passim*.

37. *Per verità portare al mondo nacque*

Testimoni. R2871, c. 59v, “Nonn al su’ amante più Diana piaque”.

Fonte musicale. La melodia di Jacopo da Bologna su testo petrarchesco (*Rvf* LII) è trasmessa da **Sq**, cc. 10v-11r, **Pan**, c. 71r, **Pit**, cc. 4v-5r, **SL**, c. 45r (solo *tenor*), a cui si aggiunge l'intavolatura in **F117**, cc. 78v-79r, è pubblicata in Gozzi 2004a, pp. 194-195.

Non al suo amante più Diana piacque,
quando per tal ventura tutta ignuda
la vide in mezzo de le gelide acque,
ch'a me la pastorella alpestra et cruda
posta a bagnar un leggiadretto velo,
ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda,
tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo,
tutto tremar d'un amoroso gielo.

5

Stando ai rilievi di Wilson (2009b, pp. 42-43 e banca dati), il testo di Petrarca dovrebbe incrociarsi, variamente rivisitato, con la sorte di altre due laude *cantassi come*. La prima, *Per sua benignitate*, è traddita da diverse fonti manoscritte: **Ross651**, cc. 14v-15r, **Ch266**, cc. 174r-174v, **Vgr¹**, cc. 92v-96r e 107v-110r; **S31**, cc. 108v-111v. Della seconda, *Per noi ricompensare al mondo nacque*, si ha invece traccia del solo *incipit* in *PMFC XII*, p. 188, senza altre indicazioni in merito alla tradizione manoscritta della lauda.¹ Nel primo caso, un rapido confronto è sufficiente a chiarire l'incompatibilità della lauda (priva, peraltro, di rubrica) con la forma madrigalistica della fonte. La composizione, attribuita a Bianco da Siena fin dall'edizione di Telesforo Bini (considerando perciò valida la rubrica di **Ch266**)² passando dalle *Giunte* di Lodovico Frati fino alla recente edizione di Silvia Serventi,³ si presenta infatti come ballata grande settenaria con schema zyyz abcabccyyz. Il testo è trascritto anche in Luisi, *Laudario*

¹ Viste le strettissime somiglianze tra *Per sua benignitate* e *Per sua humanitate* in **Vgr¹**, è forse possibile immaginare che anche per la lauda *Per noi ricompensare al mondo nacque* si tratti di una variazione dello stesso testo: *Per verità portare al mondo naque*, ripropone effettivamente il medesimo esordio, un'uguale *divisio* del verso e la medesima rima, nonché la stessa articolazione versificatoria.

² La rubrica (**Ch266**, c. 174r), ora trascritta integralmente, recita: “Devotissima lauda della natività di Yhesu Christo dal Bianco ingiesuato fu fatta”. Brambilla Ageno, *Il Bianco da Siena*, p. 2 segnalava, del resto, come **Ch266** fosse a tratti scorretto, per cui “le sue attribuzioni vanno accolte con grande cautela”.

³ Vd. Bini, *Laudi spirituali*, pp. 39-41, Frati 1917-1919, p. 339, e Serventi, *Il Bianco da Siena*, pp. 290-291.

Giustinianeo, ma con frequenti casi di ipermetria, presenti in entrambe le *facies* che la lauda acquisisce in **Vgr¹**: *Per sua benignitate* e *Per sua humanitade*.

Lauda. *Per verità portare* riprende lo schema della fonte, traendone lo schema rimico: prima di qualsiasi altro costituente del testo dopo la parola, il veicolo principale non solo della musicalità del testo, ma anche della ripresa intertestuale o del rifacimento metrico.⁴ Ne è esempio la concatenazione *ignuda* : *cruda* : *chiuda* (*Non al suo amante*, vv. 2, 4 e 6) che corrisponde, nella lauda *cantasi come*, con *cruda* : *ignuda* : *Giuda* (*Per verità portare*, vv. 2, 4 e 6), nuovamente con un'inversione delle prime due parole in rima e con una variazione conclusiva ricalcata foneticamente a partire dal testo petrarchesco. Così, “ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda” (*Non al suo amante*, v. 6) diviene “portò del tradimento che fé Giuda”, con una duplice rielaborazione fonetica del materiale poetico: *in primis* tramite una ripresa assonanzata di *capel* > *che fé* e, in secondo luogo, tramite la palatalizzazione dell'occlusiva velare di *chiuda* > *Giuda*.

Il fitto gioco di rinvii eufonici prima ancora che ritmici ricompare anche nell'ultimo verso, dove, questa volta in posizione metrica differente, si presenta la coppia *amor[oso]-amar*, in una forma di paranomasia (che pare foggiata per l'orecchio prima che per l'occhio) in cui il sentimento amoroso petrarchesco è sostituito dall'amarezza d'aceto e fiele bevuti da Cristo crocifisso negli ultimi istanti di vita.

Madrigale su modello petrarchesco (*Rvf*, 52) con schema ABA BCB CC, con incatenatura dei due terzetti e del distico baciato.

Per verità portare al mondo nacque
Gesù potente, po' tal morte cruda
sostenne in croce, e al suo Padre piacque
 che ssua persona fosse tutta ignuda⁵
et fragellata, ed a su' ochi il vello⁶

5

⁴ Vd. Von Fischer 1956, pp. 26-27, Cattin 1983, p. 466, Diederichs 1986, pp. 53, 58, D'Agostino 1999, p. 398, Wilson 2009b, pp. 42-43, Persico 2022b, pp. 69-83.

⁵ Vd. *Mc.*, 27 27: “Tunc milites praesidis suscipientes Iesum in praetorium, congregaverunt ad eum universam cohortem: et exuentes eum, chlamydem coccineam circumdederunt ei, et plectentes coronam de spinis, posuerunt super caput eius, et arundinem in dextera eius”.

⁶ *Vello*, ‘velo’ con raddoppiamento incongruo.

portò pel tradimento che fé Giuda,⁷
per darci parte de·rregno del cielo
bebut' à la fine amar aceto e fielo.^{a 8}

a. fielo] fiele R2871.

⁷ *Lc.*, 22 63-66: “Et viri qui tenebant illum, illudebant ei, caedentes. Et velaverunt eum, et percutiebant faciem eius: et interrogabant eum, dicentes: Prophetiza, quis est, qui te percussit? Et alia multa blasphemantes dicebant in eum”.

⁸ *Bebut' à la fine*, ‘bevuto ha a la fine’ (ma il codice è poco chiaro). Nel *corpus TLIO* si ritrovano, in contesti del tutto simili, due attestazioni di *fielo*, il primo in prosa e il secondo in versi: “prese il fielo amaro per sanare il dolce assaggiamento dell'uomo” (*Levasti, Volgarizzamento toscano III*, cap. 164, S. Cecilia); “e per noi volse bere aceto e fielo” (*Varanini, Cantari religiosi*, p. 102).

38. *Po' che da morte nesun si ripara*

Testimoni. R2871, c. 60r, “*Po' che partir convienmi donna cara*”.

Fonte musicale. La melodia di Francesco Landini è trasmessa da **Sq**, c. 165v, **Pan**, c. 23r, **Pit**, cc. 92v-93r, **SL**, cc. 109v-110r, **PadA**, c. 60v, **Pu**, c. 248r.¹ Il testo poetico è pubblicato in *ANT*:²

Po' che partir convienmi, donna cara,
del tuo leggiadri' e bell' e dolc' aspetto,
veggio c', abbandonat' ogni diletto,
corro con pena verso mort' amara.

Amor tanto piacer nel vago viso
di questa donn' à posto, che m'uccide
solo il pensier ch'i' sie da lei diviso,
benché l'occhio del cor senpre la vede.

Ond'io ti chero, alta donna, merzede
che quando tornerà quel dolce tempo
nel cui sol di mirare sapendo 'l tempo,
tu non mi sia del tuo aspetto avara.

5

10

Lauda. Il tema della morte come irrimediabile momento di passaggio è declinato come un invito a non seguire i diletti terreni, al fine di giungere, trasformati in pura sostanza spirituale, in paradiso. Ancora la croce cristiana è l'unica via di salvezza, a garanzia del raggiungimento della vita immateriale nell'eternità. La lauda presenta molte delle parole in rima del modello:³ il *refrain* è costruito a partire dalla rima *-ara* arricchita dalla riproposizione di *amara* e *diletto*, parole chiave fondamentale per il lessico amoroso (profano o sacro che sia). Nella strofe è mantenuta inalterata e nella stessa posizione la rima *tempo* : *tempo* (vv. 10-11): la riflessione sulla doppia temporalità presente nel pianto e futura nella gioia pertiene a entrambi i testi.

Ballata grande endecasillabica secondo lo schema ZYYZ ABABBCCZ, con *concatenatio* ma senza perfetta corrispondenza rimica tra schema del ritornello e schema della volta.

¹ Cfr. *PMFC IV*, pp. 118-119, e *ANT*.

² Prima in Bilancioni, *Ballate inedite*, n. 5, Mazzoni, *Tre ballate*, p. 10, Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 273-275, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 300, Corsi, *Poesie musicali*, p. 212.

³ Per la lauda vd. Von Fischer 1956, pp. 66-67, Corsi 1959, p. 333, Luisi, *Laudario Giustinianeo*, p. 202, Cattin 1983, p. 467, Diederichs 1986, pp. 66-67, D'Agostino 1999, p. 398, Wilson 2009b, pp. 42-43.

Po' che da morte nesun si ripara,
 lasciamo star^a ciascun mondan diletto
 e seguiam^b Geso Cristo benedetto
 non ci parendo nostra croce amara:⁴

ché chi non è dalla croce diviso
 nel cor à Cristo e sempre seco 'l vede
 e, trasformato, sta nel paradiso,⁵
 morte non cura, ma llei brama e chiede.

In sulla croce, deh, fermiamo il piede
 in questa vita, hor^c vita di tempo,⁶
 sì che possiam po'^d nel durabil tempo
 istar co santi in quella vita cara.

5

10

- a. star] -e del. R2871. b. seguiam] -o del. R2871. c. hor] hr corr. hor R2871.
 d. possiam po'] possiamo corr. -m po' R2871.

⁴ 'Dal momento che nessuno può evitare la morte, lasciamo ogni diletto umano e seguiamo Cristo benedetto, non sembrandoci amara la nostra pena' rispetto a ciò che pafì lui stesso.

⁵ *Trasformato*, 'in altra forma', eterna, spirituale. 'Perché chi non è allontanato dalla croce, nel cuore ha Cristo, sempre con se stesso lo vede, e sta [con valore futuro] in paradiso in forma eterna, non curandosi della morte ma cercandola'.

⁶ 'Fermiamo il nostro passo sulla croce', per seguire Cristo. Anche in questa lauda il sostantivo *vita* (qui però con la medesima funzione sintattica) è ribadito più volte nello stesso verso: questa vita è 'ora vita fatta di tempo', cioè 'mondana', contrapposta al *durabil tempo* eterno.

39. *Preghiam Gesù con lieta cera*

Testimoni. Ch266, c. 74v (n. 156), “Cantasi come *Eco la primavera*”.

Fonte musicale. La melodia di Francesco Landini che accompagna la ballata fonte è trasmessa da **Sq**, c. 135r, e da **SG**, c. 49r.¹ Il testo poetico è trasmesso anche da **M1041**, c. 47r, non musicale, per cui vfr. ANT. Corsi, *Poesie musicali*, pp. 167-168, segnala l'esistenza di un'ulteriore lauda dotata del medesimo incipit (ma senza rubrica *cantasi come*), “Ecco la primavera, / o buoni fraticelli / ciascun se rinnovelli” (**Ch266**, c. 161v, ma trascritta anche in **M63**).

Eco la primavera
che 'l cor fa rallegrare!
temp'è d'annamorare
e star con lieta cera.

No' vegiam l'aria e 'l tempo
che pur chiam' alegreza;
in questo vago tempo
ogni cosa ha vagheza:
l'erbe con gran freschezza,
e' fior' coprono prati,
e gli alberi adornati
sono in simil manera.

5

10

Fra le lezioni di **SG**, si segnalano: *et star co llieta cera* (v. 4), *veggiam* (v. 5), *allegreza* (v. 6, seguito da *l'erbe cancellato*), *gaio tempo* (v. 7), *cos' à vagheza* (v. 8), *cum gran freschescazza* (v. 9), *albori* (v. 11)

Lauda. In onore di san Giovanni Battista patrono di Firenze, la composizione riprende il tema della primavera trasposto nella descrizione delle gioie eterne, che il poeta spera di vivere grazie all'intercessione del Santo.² Il primo verso, unico novenario (giambico) su tutto il testo, in **Ch266** presenta un lieve segno, forse di cancellatura, su *Gesù* – in tal caso il verso sarebbe correttamente settenario, ma verrebbe meno il soggetto di *dé perdonare* (v. 2) – ed è costruito rielaborando il quarto della ballata musicale: “e star con lieta cera”.

Ballata grande di settenari, con l'esclusione del primo verso novenario (poi senza séguito nelle volte), secondo lo schema zyyz ababbyyz, con *concatenatio* tra mutazioni e volte.

¹ Cfr., sul solo **Sq**, PMFC IV, p. 15, e ANT.

² Si ha notizia della lauda in Tenneroni 1909, p. 219, Von Fischer 1956, pp. 50-51, Corsi 1959, pp. 167-168, Luisi, *Laudario Giustinianeo*, p. 204, Corsi 1983, p. 467, Diederichs 1986, pp. 72, 294-295, Wilson 2009b, pp. 42-43.

In Ch266 il copista agisce per correggere alcuni guasti nei primi versi.

Preghiam Gesù con lieta cera³
che cci dé perdonare,
ché possiamo abitare
nella gloria sua vera.^a

Nostro avocato sia
messer santo Giovanni,⁴
che dianzi^b a Cristo stia
per cavarci d'affanni,
accio che non ci inganni
il nimico fallace,
sì cche portiamo in pace⁵
questa vita sì fera.⁶

Vivo molto contento,
isperando alla grazia,
perch'al dipartimento
non ci porrà graveza,^{c⁷}
perché la tua dolceza
ci à ora tutti segreti,⁸

a. vera] verace corr. *interl.* sua vera Ch266. b. dianzi] dinanzi Ch266. c. graveza] gra.graveza Ch266.

³ ‘Preghiamo Cristo con volto lieto’ o ‘con lieto aspetto’, per cui vd. *Ps.*, 99 2: “Iubilate Domino, omnis terra, servite Domino in laetitia; introite in conspectu eius in exsultatione”.

⁴ *Avocato*, ‘protettore’, epiteto usualmente attribuito alla Vergine, esteso qui al Patrono della città del Fiore: ‘San Giovanni sia nostro protettore [e patrono]’.

⁵ I vv. 10-11 richiamano, per senso e costruzione, i vv. 34-35: la prima coppia focalizzata sul *nimico* ingannatore, la seconda sul peccato che rende fallace il fedele.

⁶ *Fera*, aggettivo fortemente opposto a *vera*, nella chiusa del ritornello, per enfatizzare la distanza della vita mondana, corrotta e corruttibile, da quella eterna “nella gloria vera” (v. 4).

⁷ *Grazia : graveza : dolceza* in rima imperfetta.

⁸ La strofe, soprattutto nella volta, è compromessa nel senso e nella forma: le rime sono imperfette, spesso con oscillazioni nella percezione mensurale del verso (con un nesso trivocalico *ci^à^ò-*). *Segreti*, come aggettivo, ‘all’oscuro di qualcosa’, ‘ignari’ (vd. *DLI XVII*, p. 498): ‘vivo molto contento, pensando alla grazia, perché quando morirò non sarò punito [lett. ‘non mi farà subire gravezza’], perché la tua [di Dio] dolcezza ora ci vede tutti ignari, e saremo contentati [nella conoscenza di tali segreti]’.

e saren contentati:⁹
 [in] questo ciascuno ispera.

20

Ciascuno ne sia pregato
 di pregare di buon cuore,
 co mente umiliato,¹⁰
 lo nostro Redentore
 che cci traga d'errore.

25

Ciascuno istia subgetto
 nel suo santo rispetto,^d
 e con umil prieghiera.

O Padre onipotente
 che cci riconperasti;
 nella croce pendente
 tu cci diliberasti:
 deh, fa' che non ci guasti
 il peccato fallace,
 sì cche nella <tua> pace
 no' vegniam tutti a schiera.¹¹

30

35

d. rispetto] rospitto Ch266.

⁹ Segreti : *contentati* è rima imperfetta. ‘Ciascuno, umiliato nella mente, è pregato di lodare di buon cuore il nostro Redentore, affinché ci salvi dal peccato’.

¹⁰ L’ordine dei versi, che a testo vede il terzo esser posto come penultimo della strofe, è corretto dalla stessa mano ponendo numeri progressivi accanto a ciascuna linea di testo.

¹¹ ‘O Padre onnipotente che ci redimesti e ci liberasti [dal peccato] pendente in croce: fa’ che il peccato non ci rovini, giungendo tutti insieme, noi, come una schiera’.

40. *Preghian la dolce vergine Maria*

Testimoni. Ch266, c. 204r (n. 414), “Cantasi come *Non creder donna*”.

Fonte musicale. La melodia, composta da Francesco Landini per *Non creder, donna, che nessuna sia* [Franco Sacchetti, *LdR*, CXLIII], è copiata in **Sq**, c. 136v, **Pan**, c. 2v, **Pit**, cc. 4v-5r.¹ L’intonazione è utilizzata anche per rivestire la lauda 8. *Ciascun che· rregno di Gesù disia*. Per comodità nel riscontro, se ne fornisce di nuovo il testo integrale:

Non creder, donna, che nessuna sia
donna di me, se non tu, donna mia.

Così potess’io dimostrarti il core
là dove ogn’or la mente in te si posa,
ché ben vedresti in esso stare Amore
e la tua vista bella ed amorosa,
a cui servir non è l’alma nascosa,
che te servendo pur servir disia.

5

Di questo, lasso, non posso far prova:
però, donna, deh, prova la mia fede;
e se per mio affetto altro si trova,
non possa io mai trovar da te merzede:
ch’i’ t’ho amato et amo, ed amar crede
te sempre il cor che tuo fu sempre e fia.

10

Canzon, sì come sè del mio amor certa,
così costei fa’ certa col tuo dire;
e se mostrato t’ho la mente aperta,
aperto mostra a lei il mio desire;
sì, che, amando, il ver possa sentire,
ch’altra non amo né amare porria.

15

20

Lauda. Il testo, d’impianto dialogico, è tripartito: nella prima strofe l’umanità si raccomanda alla Madonna; nella seconda Maria si rivolge direttamente a Cristo, chiedendo di perdonare i peccatori; l’ultima stanza contiene la risposta di Cristo.² Il meccanismo imitativo prevede la riproposizione esatta delle rime

¹ Cfr. *PMFC* IV, pp. 6-7.

² Si trova riferimento generico alla lauda o all’*incipit* in Von Fischer 1956, pp. 40-41, Cattin 1983, p. 467, e in Wilson 2009b, pp. 42-43. Vd. inoltre Persico 2022a, pp. 141-142.

del ritornello della ballata profana, con la trasposizione della figura della donna e del sentimento amoroso all’ambito devozionale.

Ballata minore di endecasillabi, con schema ZZ ABABBZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volte.

Preghian la dolce vergine Maria:
per sua piatà nostra Avocata sia!

Dinanzi a Iesù Cristo onipotente
prieghi per noi quella diana stella³
che pace mandi fra tutta la gente
ed unità e concordia novella
sì cche ciascun nella sua gloria bella
possa abitar per la sua cortesia.

5

“O dolce mie Figliuol, i’ te ne priego
che ttu perdoni a tutti e peccatori,
e già di questo non mi faccia niego,
ché patisti per loro sì gran mortori,⁴
e io con teco n’ebbi assai dolori,
ancor piatoso, Figliuol, vo’ che ssia!”.

10

(7'+)

“O Madre mia, come perdon io loro
che mie comandamenti ànno sprezati
e l’loro iddio fanno del tesoro⁵
e ’buon costumi egli àn tutti lasciati,
in guerra e in discordia sempre stati?
Ma, poi ched e’ ti piace, così sia!”.⁶

15

20

³ *Diana stella* è il pianeta Venere, la stella mattutina che appare prima del sorgere del sole; così in testi stilnovistici tra cui il sonetto di Guinizzelli, *Vedut’ho la lucente stella diana* (per cui vd. Pirovano, *Poeti del Dolce Stil Novo*, pp. 39-40). Sull’immagine di Maria (e sull’origine del nome) come ‘stella’ vd. almeno l’inno gregoriano *Ave Maris Stella*; cfr. Del Popolo 2000-2001, pp. 258-259.

⁴ *Mortori*, ‘martiri’.

⁵ *Tesoro*, ‘denaro’, ‘beni mondani’.

⁶ ‘O Madre mia, come potrei perdonare loro che hanno disprezzato i miei comandamenti e hanno eletto il denaro come loro dio [vd. Ex., 32, 4] e hanno lasciato tutti i buoni costumi e sono sempre stati in guerra e in discordia? Visto però che ti piace [che io li perdoni], così sia!’.

41. Se tu l'iniquità osserverai

Testimoni. M130, c. 23v: “Questa si canta come quella che comincia così: *Se per durezza tu morir mi fai, / donna, la cui merzé trovirò mai*”; Ch266, c. 218v (n. 468), priva di rubrica.

Fonte musicale. La relativa melodia, adespota, è trasmessa dal ms. PadB, c. Ar (a due voci).¹ Nel codice padovano, tuttavia, le due voci riportano il solo testo del ritornello e della prima mutazione:

‘Se per dureza tu morir me fai,
dona, da cui mercé troverò mai!

E me credeva che ‘l mio gran servire
t’aveva vento, se mai fosti cruda.

⟨...⟩

Lauda. Trascritto in Varanini, *Rime sacre*, pp. 155-156 solo nel dettato di M130, è testo annoverabile tra le composizioni di Neri di Landoccio Pagliaresi.² L’incipit ricorda il salmo 129, v. 3: “Si iniquitates observaveris, Domine, Domine quis sustinebit?”, ripreso anche nell’apertura della sesta parte della *Leggenda di santo Giosafa*, sempre del Pagliaresi, edita in Varanini, *Cantari religiosi*, p. 72: “Signore, io t’ho chiamato del profondo / dei miei iniqui e malvagi peccati [...] S’iniquità osservi in questo tondo, / chi sosterrà, o specchio de’ beati?”. La terza e ultima strofe ha funzione simile a quella di un congedo di canzone, come si registra anche nel repertorio ballastistico trecentesco (compreso Dante);³ il poeta si rivolge umilmente al pubblico e si presenta come colui che, non sapendo orare, chiede l’aiuto agli ascoltatori affinché preghino per la sua anima.

M130 è autografo di Neri di Landoccio Pagliaresi, a cui si attribuiscono i testi delle laude trasmesse nella prima unità codicologica del manoscritto (vd. Varanini, *Rime sacre*, pp. 9-13). Il dettato di tale testimone, corredata peraltro di rubrica, d’autore oltreché poziore almeno in un paio di casi (vd. anomalie

¹ Cfr. PMFC XI, p. 71.

² Non vi è traccia della lauda negli *Inizii* del Tenneroni o nelle *Giunte* del Frati; vd. però Luisi, *Laudario giustinianeo* pp. 200, 233, e Wilson 2009b, pp. 42-43.

³ Spesso, l’ultima strofe contiene dettagli esecutivi. Tra le dantesche vd. i casi esemplificativi di *Ballata, i’ vo’ che tu ritrovi amore* (*Rime*, IX) e di *Per una ghirlandetta* (LVI); in quest’ultima, in particolare, nella preghiera alla dedicataria di accoglierla benigna, le “parolette novelle” sono dette rivestite da “una vesta ch’altrui fu data” (vv. 18-21). Sulla questione vd. Lannutti 2019, pp. 45-64, Persico 2017b, pp. 317-351, e Persico 2020b, pp. 15-29.

metriche di Ch266 nei vv. 2, 18 e 20), è pertanto riferimento per la *facies* grafica e in caso di adiaforia.

Ballata minore con schema ZZ ABABBZ, con *concatenatio* tra seconda mutazione e volta.

Se ttu l'iniquità osserverai,^a 4
Signor^b mio caro, chi sosterrà già mai?⁵ (5'+)

Bench'io sia degno, per lo mio fallire,
di stare ancor più giù che non sta Giuda,
pur ti prego^c però, benigno Sire,
che dell'eterna gloria non mi schiuda, 5
ma dentro a quella prego^d mi rinchiuda
e non mirar fin qui s'io^e non t'amai.⁶ (7'+)

Tu ssai ben, Signor mio, quant'è la voglia
ch'io ò^f di ristorare e dì^g perduti,
né più sarà già mai chi me la toglia,^h 10
se per pietàⁱ un pocolin m'aiuti.⁷
Deh, non ti ricordare de' falli essuti^j (7'+)
né vendetta pigliar del mal ch'oprai.⁸

Ad chi^k ti legge, orazioncella mia, 15
di': “Chi mi fé, perché non sa orare,

a. l'iniquità osserverai] le inniquità osserverai Ch266. b. Signor] o Signor Ch266.
c. prego] priego Ch266. d. ma... prego] ma quella dentro priego Ch266. e. s'io] se Ch266.
f. ch'io ò] ch'íò Ch266. g. e dì] i dì Ch266. h. la toglia] ne toglia Ch266.
i. pietà] pietà Ch266. j. falli essuti] falli suti Ch266. k. ad chi] a cchi Ch266.

⁴ *Osserverai*, ‘osserverai’, forma diffusa a Siena.

⁵ *Sostenere*, ‘scontare una pena’ (*GDLI XIX*, p. 547), come nel già citato salmo 129 3; ‘se tu guardi alle nostre iniquità, o mio caro Signore, chi potrà sostenerne le pene?’.

⁶ Il legame tra mutazioni e volta, per *concatenatio*, ha un particolare valore semantico: la rima ricca *schiuda* : *richiuda* specifica l’oggetto della richiesta a Cristo: ‘che non mi escluda dalla gloria eterna, ma mi rinchiuda [cioè ‘mi accolga’] al suo interno, e non guardar fin quaggiù [a me, nel mondo] se non ti ho amato’.

⁷ *Pocolin*, ‘un pochino’, come già in *Decameron*, II 10. ‘Signore, tu sai quanto io desideri rimediare ai mali compiuti e mai nessuno potrà togliermi questo desiderio, se per pietà mi aiuti un poco’.

⁸ ‘Deh, non ricordare gli errori compiuti [lett. ‘stati’, ‘che sono stati’] e non prender vendetta del male da me compiuto’.

vi prega^l per la vostra cortesia
che^m vi piaccia per lui Cristo pregare
che gli die gratia di sìⁿ operare,
che po'^o non vada fra gli eterni guai".⁹

20

l. prega] priego Ch266. m. che] *om.* Ch266. n. di si] che degg' i' Ch266. o. che po'] si che po' Ch266.

⁹ 'Chi mi fece, dal momento che non sa pregare, vi prega per cortesia di pregare per lui Cristo affinché gli doni la grazia per poter agire correttamente e non finisca poi, dopo la morte, tra lo stridore infernale'.

42. Se vuoi saper qual è el ver amore

Testimoni. Ch266, c. 106v (n. 231), “In su S’avesse forza, sdegno quant’amore”.

Fonte musicale. La rispettiva melodia, adespota ma ritenuta attribuibile a Bonaiuto Corsini,¹ è trasmessa da **Man**, cc. 43v-44r.² Il testo poetico è invece pubblicato in Pirrotta-Li Gotti, *Il Codice di Lucca*, p. 146, secondo la lettura dell’unico codice noto:

S’avesse forza o sdegno quant’amore,
io non sare’ fedele,
a tte, donna crudele,
ma libero sarebb’ oggi ’l mie core.

Se t’è caro ’l mie male
et dolz’ è la mie pena
i’ son contento po’ che a tte piace.
Dammi pur saver tale
et forza tanta et lena,
ch’i’ sostenga el cor che ssi disface.
Se da’ belli ochi non ò tregua o pace,
morte potrie bene ella
tormi a tte, donna «bella»,
ma sdegno no, né ira, né furore.

5

10

Lauda. Il testo imitativo ripresenta la medesima costruzione strofico-versificatoria, anche ribadendo alcune parole chiave in rima, tra cui *amore, pena, disface, piace/dispiace*, la coppia *forza e lena*, tutte tipiche del lessico amoroso.³ Se la balala profana descrive la crudeltà della donna che non ricambia l’amore tormentato dell’amante, il testo devozionale traspone i *topoi* dell’amor profano in un’esaltazione della fede in Cristo. Particolarmente interessante pare, a tal proposito, il riuso di *disface*, prima riferito al cuore martoriato del poeta e poi al corpo di Cristo in croce, abbandonato dall’uomo e morto per redimerlo.

Ballata grande di endecasillabi e settenari secondo lo schema ZyyZ abCab-CcyyZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volte. Ch266 in calce aggiunge “*Se vuoi saper etc. è ’l ritornello*”.

¹ Così secondo Pirrotta-Li Gotti, *Il Codice di Lucca*, p. 146, ma cfr. Levi 1928, pp. 5-22, Li Gotti 1947, pp. 103-105.

² Cfr. PMFC X, p. 188.

³ Vd. Tenneroni 1909, p. 240, Luisi, *Laudario Giustinianeo*, p. 244, Wilson 2009b, pp. 42-43, Fiori 2004, p. 147.

Se vuoi saper qual è el ver amore
che dura sempiterno,
ama Iesù eterno
e 'l mondo lascia falso e pien d'errore.

Se Idio vorrai amare,
ti fia dolce ogni pena
e starà sempre lo tuo cor in pace;
ma vuolsi annicchillare
et prender forza e lena,
pianger con Dio che 'n croce si disface.⁴

5

10

Se 'l fals' amor del mondo ti dispiace,
corona arai in cielo,⁵
dove con lieto zelo
fruirai sempre l'infinit' amore.

⁴ ‘Se Dio vorrai amare ogni pena ti sarà dolce e il tuo cuore sarà sempre in pace; ma devi annullarti [in riferimento all’attrazione che il mondo esercita sull’uomo] e prender forza e fiato per piangere il corpo di Dio martoriato in croce’.

⁵ *Arai*, ‘avrai’.

43. Sempre laudata e benedetta sia

Testimoni. Ch266, c. 204v (n. 418), “Cantasi come *S'i' ti sono stato e voglio esser fedele*”.

Fonte musicale. La melodia, composta da Francesco Landini su *S'i' ti son stato e voglio esser fedele*, è trasmessa da **Sq**, c. 142v, **Pan**, c. 8r, **PR**, cc. 48v-49r, **Pit**, cc. 98v-99r, **Man**, c. 41v, **PadA**, c. 51v, **SL**, cc. 109v-110r.¹ Il testo poetico è pubblicato in ANT:²

S'i' ti son stat' e vogl' esser fedele,
perché non driz' a piatà le tuo vele?

Cruda, selvaggia donna, bell' e vaga,
i' pur ti vincerò di lunga prova
e non farà tua durezza tal piaga,
ch'a servir te mie fé non sia più nova,
la qual, cercando, altro modo non trova
per farti ben piatosa di crudele.

5

Lauda. La composizione ripropone la costruzione strofica della fonte, benché non siano riscontrabili tangenze stilistiche, lessicali o tematiche che la accomunino alla fonte.³ La ballata landiniana è infatti dedicata al difficile *servitium amoris* che l'amante, tormentato da continue prove, sta sostenendo per la donna amata; il testo devoto si presenta invece come esaltazione della Vergine e della Trinità, con un ricordo della Passione e del sacrificio di Cristo. Le due strofe sviluppano il medesimo tema, cioè la salvezza dell'uomo tramite la morte di Gesù, ma declinato con una invocazione a Maria (avviata nel ritorňello e proseguita nella prima stanza) e alla Trinità.

Ballata minore di endecasillabi con schema ZZ ABABBZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volte.

Sempre laudata e benedetta sia
la gloriosa vergine Maria!

¹ Cfr. PMFC IV, p. 22.

² Prima in Mazzoni, *Tre ballate*, Pirrotta-Li Gotti, *Il Codice di Lucca*, p. 144, Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 161-162, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 246, Corsi, *Poesie musicali*, p. 222.

³ Vd. Tenneroni 1909, p. 237, Von Fischer 1956, pp. 70-71, Corsi 1959, p. 334, Cattin 1983, p. 468, Diederichs 1986, pp. 63, 284, Carboni, *Incipitario 2 XI*, p. 762, Wilson 2009b, pp. 42-43.

Che partorì il nostro Salvatore,
 per lo qual sian tutti ricomperati,
 ch'e' a ppiatà si mosse e grande amore,
 voler morir per lli nostri peccati:
 col sangue suo e' ci à diliberati,
 sostenendo per noi morte sì rria.⁴

5

Dunque laudian la santa Trinitade,
 Padre, Figliuolo e Spirito Santo,
 che per amor si mosse e gran piatade
 a liberarci da ssì crudel pianto
 e per menarci in gloria e dolce canto,
 dove ciascun contento sempre sia.⁵

10

⁴ [Maria] partorì il nostro Signore, grazie al quale noi siamo tutti fatti salvi; è segno di grande amore il fatto che provò pietà per i nostri peccati e che volle morire per noi: con il suo sangue ci ha salvati sostenendo una morte così ingiusta'.

⁵ 'Per guidarci nel regno di gloria in cui si odono dolci canti [in paradiso], dove ciascuno sarà felice e appagato'.

44. Signore, merzé ti chieggio

Testimoni. Ch266, c. 70v (n. 136), “Va in su quella ballata, va come *Dio mi guardi di peggio*”; R1764, c. 37v (α), “Lauda fatta sopra una ballata, la qual ballata comincia e dice *d Dio mi guardi di peggio* la quale ballata fece ser Nicolò del Proposto etc., e dice così” etc. c. 85v (β), “Lauda d’una ballata che sì dice *Idio mi guardi di peggio*”; R1666, c. 10v, privo di rubrica; M4, c. 11r: “Al monte santo Iesù apparia”, segnalato da Frati nelle *Giunte* al Tenneroni (1917-1919, p. 76).¹

Fonte musicale. La melodia, trasmessa da Sq, cc. 87v-88r, e da Pit, c. 29r, è opera di Nicolò da Perugia, come da attribuzioni in rubrica trascritte in entrambi i codici musicali. Il testo, dapprima incluso da Corsi nella raccolta di *Poesie musicali* (p. 103), è pubblicato da Calvia in Nicolò del Preposto, *Opera*, pp. 48-49, a cui rinvio anche per la disamina sul rapporto testo-musica:

Dio mi guardi di peggio.

Guardimi Dio da’ “ccome ben gli sta!”.
e “che andava cercando?”.
Guardimi Dio da colui che mal fa
et che va mal pensando,
ch’i’ altro non ti chieggio. 5

Fammi aventurato, et poco, sennò,
mentre ch’io vivo al mondo,
guardami da color che mal fennò
e viverò giocondo. 10

Chi mal siede, i’ ben seggio.

I’ non ti chieggio, già ch’i’ voglia più,
ma sie lasciato stare;
ma priego te che non mi mandi giù,
che tardi fia el levare. 15

Questo perch’altri veggio.

Lauda. Il testo devozionale presenta il medesimo schema ballastistico della fonte (ma con una strofe aggiuntiva), traendone alcune caratteristiche

¹ A proposito di *Al monte santo* vd. Luisi, *Laudario giustinianeo*, p. 190 (ma anche altri luoghi, soprattutto nelle schede di manoscritti), Carboni, *Incipitario 1 II*, p. 17, e Carboni-Ziino 2012, pp. 87-151. Come segnala Wilson 2009b (banca dati), la lauda non è però metricamente compatibile, sia per misura versificatoria endecasillabica, sia per forma strofica ZZ ABABBZ.

stilistiche e formali.² In entrambi i casi ritornello e prima strofe sono doppia-mente capfinidi: nella fonte per la ripresa di *Dio e guardi*, mentre nella lauda per la riproposizione di *Signore e chieggio*. Dal modello, che per temi e stile si approssima allo stile laudistico (vd. Von Fischer 1970, pp. 250-251), derivano rime, concetti e parole chiave, tra cui l'azione del “chiedere”, il desiderio di “vivere al mondo [...] giocondo” (vv. 8-10), la tutela dalla discordia e dal male che imperversa.

Ch266 e **R1764α**, che presentano dettati simili e privi di errori significativi (**R1764β** omette invece l'ultimo verso), ripetono il ritornello settenario dopo ciascuna stanza; **R1666** presenta alcuni guasti di copiatura e non trasmette parte delle ultime strofi, a causa di una sorta di *saut* “strofico”: ai primi tre versi (una mutazione e mezza) della terza strofe seguono gli ultimi due versi della volta della stanza successiva. **M4** trasmette solo tre delle quattro strofe, con alcune lezioni discordanti, talvolta deteriori, tra cui una vistosa ipermetria (v. 2, “Io ti chieggio merzé, o dolce Signor mio”, forse inteso come doppio settenario) e la reiterazione di v. 11 in luogo di v. 16. Nella sostanza, la tradizione si dimostra bipartita, compatibilmente con quanto traspare anche dalle diverse rubriche: **Ch266** e **R1764α-β** da un lato, che rinviano alla ballata *Dio mi guardi*, **M4** dall'altro, riferito a una fonte diversa già dall'incipit (endecasilabo *vs.* settenario). Il dettato di **R1666**, nella sua flessibilità, potrebbe esser stato maggiormente influenzato da pratiche orali ed esecutive. Considerato l'insieme dei testi ivi trasmessi, **Ch266** è riferimento per la *facies* grafica.

Ballata minima di settenari ed endecasillabi disposti secondo lo schema z AbAbz, con legame capfinido tra ritornello e prima e seconda strofe (doppio nella prima, tramite *Signor e chieggio*).

Signore, merzé ti cheggio.

Io ti^a chieggio merzé, o Signor mio,^b
che ttu non mi abandoni,^c
non riguardare^d al mio peccato rio,
ma che ttu mi perdoni:
per tua pietà^e te 'l chieggio!

5

a. io ti] om. R1666 I' ti R1764β. b. o Signor mio] o dolce Signor mio M4. c. mi abandoni] m'abandoni R1764β M4. d. non riguardare] e non guardare M4 R1666. e. per tua pietà] per la tua piatà R1764 per la tua gratia M4 questa grazia R1666.

² Vd. Tenneroni 1909, p. 241, Von Fischer 1956, pp. 48-49, Cattin 1958, p. 22, Luisi, *Laudario Giustinianeo*, p. 200, Cattin 1983, p. 468, Diederichs 1986, pp. 69, 286-287, Wilson 1998, p. 76.

Signor,^f dammi tanto conoscimento,
mentre io^g vivo al mondo,
ch’io ubidisca il tuo comandamento
sempre col cor giocondo:^h
questa grazia ti chieggio!ⁱ ³

10

Manda la pace tua da cielo^j in terra,
o dolce Salvatore;
lieva da nnoi ogni discordia e guerra,
Padre nostro e Signore,^k ¹⁵
ch’alla morte ci veggio.^l ⁴

Con lagrime e con^m molta riverenza
io ti priego, Signore,
che tu lievi da nnoi ogni sentenza,ⁿ
e donaci il tuo^o amore: ²⁰
ben so io che morir deggio!^p

20

f. Signor] Signore Ch266. g. io vivo] ch’io R1764β che vivo M4. h. cor giocondo] cor giocondo corr. giocondo Ch266 cuore giocondo R1666. i. questa... chieggio] si che la morte a ogni ora ti vego R1666. j. tua da cielo] tuo di cielo R1764β tua di cielo M4. k. e Signore] e om. R1764α-β M4. l. ch’alla morte ci veggio] questa per gratia ti chieggio M4. m. con lagrime e con] co llagrine e co molta R1764. n. Padre nostro... ogni sentenza] om. R1666. o. il tuo] lo tuo R1764. p. Con lagrime... ben so io che morir deggio] om. M4 Con lagrime... e bene sto che morir debbo R1666 bel so io... deggio om. R1764β.

³ ‘Signore, dammi tanta saggezza, mentre vivo nel mondo, affinché io ubbidisca al tuo comando sempre con cuor lieto [*giocondo* deriva dalla fonte musicale]: ti chiedo questa grazia’. *Chieggio*, che lega in modo capfinido ritornello e prima mutazione, unisce per legame capcaudato la strofe al ritornello, con rima ricca.

⁴ Il tema della morte contraddistingue le volte delle ultime due strofe: ‘lieva da noi ogni discordia e guerra, o nostro Padre e Signore, poiché devo giungere alla morte’ (quest’ultima pare una riflessione più generale sulla necessità di pace e sull’irrimediabilità della morte). La terza stanza è costruita in modo che la sintassi, organizzata in due diverse orazioni, segua la divisione delle mutazioni distiche.

45. Sotto v'ò posto questa compagnia

Testimoni. R2871, c. 59v, "A modo di *Po' che da tte mi convien*".

Fonte musicale. La melodia, composta da Francesco Landini sul testo di *Poi che da te mi convien partir via*, è trasmessa da Sq, c. 142v, Pan, c. 5r, PR, c. 9v, Man, cc. 12v-13r, GR, c. 3r.¹ La fortuna dell'intonazione landiniana è testimoniata dall'esistenza di un'altra lauda *cantasi come*: 8. *Ciascun che rregno di Gesù disia*. Il testo poetico della fonte è edito in Corsi, *Poesie musicali*, p. 213:²

Poi che da te mi convien partir via,
lasciotti l cor, perché gli è tuo e fia.

I me ne vo, perché la mia fortuna
vuol pur così, ed io altro non posso.
Ma' non girò né starò in parte alcuna,
ch'io fedel servo a tte sia mai rimosso,
ma infin ch'i vivo e arò spirito adosso,
altra che ttu di me, donna, non fia.

5

Lauda. Il testo imitativo riprende puntualmente la struttura della fonte, anche traendone alcune parole in rima, tra cui *fortuna* a inizio prima mutazione e *rimosso* tra seconda mutazione e volta.³ Il concetto di "fortuna" è declinato in modo diverso: nel testo lirico indica il destino che il poeta non può in nessun modo volgere al suo volere, mentre nella lauda ha connotazione negativa, come "pericolo" o "frangente sfavorevole".

Ballata minore di endecasillabi, con schema ZZ ABABBZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volte.

Sotto v'ò posto questa compagnia,
deh, guardaci e servici, tu, madre Maria!⁴ (+2)

¹ Cfr. PMFC IV, p. 98.

² Prima in Cian, *Ballate e strambotti*, p. 40, Levi, *Francesco di Vannozzo*, p. 339, Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 147-148, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 246.

³ Vd. Von Fischer 1956, pp. 66-67, Cattin 1983, p. 468, Diederichs 1986, pp. 63, D'Agostino 1999, p. 398. In Corsi 1959, p. 333 l'incipit appare però emendato "Po' che v'ho posto questa compagnia", nella forma recepita da Wilson 2009b, pp. 42-43. La correzione non sembra però necessaria, visto il significato accettabile del verso: 'Questa compagnia ho posto sotto la vostra protezione: intercedi per noi, madre Maria!'.

⁴ *Guardaci e servici*, 'proteggici e assistici'. *Guardaci*, verbo tematicamente centrale per lo sviluppo della breve lauda, unisce per legame capfinido ritornello e prima mutazione; il verso potrebbe essere emendato espungendo i due pronomi atoni enclitici, perdendo però il legame con il primo verso della stanza.

Guardaci, Madre, da ogni fortuna,
 e l'vostro amanto poneteci adosso.⁵
 L'anima monda di peccat'ognuna,
 ché dal dimonio nessun sie mai percosso,
 e del mal fare ciascuno sie rimosso,
 ched i piacere a Cristo sempre sia.⁶

5

(5'+)

(5'+)

⁵ *Amanto*, ‘mantello’ di protezione che la Vergine stende su chi a lei s'affida. ‘O Madre, tutelaci dalla cattiva sorte e copriteci con il Vostro manto’ (con passaggio da ‘Tu’ a ‘Voi’).

⁶ La sintassi della seconda mutazione e della volta è retoricamente speculare: ‘l'anima... ognuna... ché dal dimonio’ trova corrispondenza con ‘ciascuno... ché di piacere’ nel secondo verso seguente; ‘libera dal peccato ogni anima affinché nessuno sia colpito mai dal demonio, e fai che ciascuno sia liberato dal mal agire affinché possa sempre piacere a Cristo’.

46. Tutta gioiosa Cristo va chiamando

Testimoni. Ch266, c. 241v (n. 536), “Cantasi come *Tutta soletta si già mormorando*”.

Fonte musicale. La melodia, composta da Guglielmo di Francia,¹ è trasmessa da **Sq**, c. 174r, **Pit**, c. 10r, **Pan**, cc. 6v-7r, **SG**, c. 77r.² La fortuna dell’intonazione è testimoniata anche dalla lauda 47. *Tutta smarrita si va amirando*. Il testo poetico della fonte è pubblicato in *ANT*:³

Tutta soletta si già mormorando
la pulcelletta bella,
dicendo in suo favella:
“Padre, perché mi fa’ gir lagrimando?”.

Ne’ suo lamenti et versetti pietosi
dicea: “Padre, tu mi fai gram torto!
nel tempo son che’ diletti amorosi
dovrien con meco far grande conforto,
et tu mi tien rinchiusa in questo porto!
Et non so che tti fai,
marito non mi dài
e in questo modo mi sto tapinando.

5

10

15

Dè, giovineça mia, come ti strugi,
che correndo ten vai sança ritorna!
Dè dolçe gaio tempo ben ti fugi
con tutta mia piacevoleza adorna.

Ben fuge el tempo mio, che non sogiorna,
et vedova rimango,
di ciò molto mi piango,
con gran dolori, lassa, sospirando.

Poiché non trovo in te, padre, pietade,
tu, canzonetta adorna di sospiri,
lamentando t’andrai per la cittade,
a qualunque persona o donna miri,
fa’ che racconti loro e’ mie martiri
e le pene dogliose,

20

25

¹ Vd. la rubrica in **Sq**, c. 174r, “Magister Frater Egidius Guilelmus de Francia” e in **Pit**, c. 10r, “frate Guilielmo”.

² Cfr. *PMFC IX*, pp. 100-101.

³ Prima in Li Gotti 1945, p. 51, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 320, *CMM VIII/5*, p. XIII, Corsi, *Rimatori*, p. 1054, Corsi, *Poesie musicali*, pp. 91-92.

che in me sono ascose,
e come d'allegreza sono in bando.

Fra le lezioni di **SG** (ritornello e prima strofe) si segnalano le varianti: *pulceletta* (v. 2), *dicendo suo favella* (v. 3), *tu mi fa' gram* (v. 6), *tempo son che ' dilett' amorosi* (v. 7), *cum meco far grande* (v. 8), *et non sa' che fai* (v. 9), e *'n questo mondo* (v. 11). Parte di v. 9 è illeggibile.

Lauda. Composta in onore di Caterina d'Alessandria, la composizione sacra ripropone fedelmente lo schema strofico e versificatorio, compreso il numero di stanze (ma l'ultima non sviluppa, come nella fonte, i temi tipici dei congedi).⁴ Il ritornello presenta le medesime rime ZyyZ della fonte, in *-ando* e *-ella* ed è legato alla prima stanza per legame capfinido (“font'è di sapienza” e “fonte di sapienza”).

Ballata grande di endecasillabi e settenari secondo lo schema ZyyZ ABAB-ByyZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volte.

Tutta gioiosa Cristo va chiamando
quest'angiola novella,
con ogni virtù stella:
font'è di sapienza il suo comando.⁵

Fonte di sapienza è Caterina,⁶
sposa di Cristo colla mente pura:
quel tiranno che i· llei s'inchina
sì lla richiese per farla sicura,⁷
e ella ver lui, tutta netta e pura,
gli disse: “Cristo adoro!”,
e, com'è anima d'oro,
torle la vita di ciò va cercando.⁸

5

10

⁴ Vd. Tenneroni 1909, p. 250, Von Fischer 1956, pp. 72-73, Cattin 1958, p. 22, Luisi, *Laudario Giustinianeo*, p. 203, Cattin 1983, p. 468, Diederichs 1986, p. 73, Wilson 2009b, pp. 42-43.

⁵ ‘Quest'angela nuova, stella dotata di ogni virtù, tutto gioioso chiama Cristo: la sua richiesta è fonte di sapienza’, in riferimento alla richiesta di aiuto che Caterina rivolse a Gesù durante il martirio.

⁶ Così l'imperatore Massenzio, dopo averla convocata a palazzo: “Audimus tuam eloquentiam et mirati sumus tuam prudentiam” (*LA*, CLXVIII 32).

⁷ *S'inchina*, ‘si rivolge a lei’ per richiederla come sposa, garantendole una vita sicura e lontana da ogni tormento.

⁸ Cfr. *LA*, CLXVIII 77-79: “O virgo generosa, iuuentuti tue consule et post reginam in palatio meo secunda vocaberis” [...]. Cui virgo: “Desine talia dicere que scelus sit

E fece lei, con fier e aspre dottrine,⁹
 fra quattro ruote in mezo ben legata
 e, ivi stesa, fra dogliose spine,
 inver di Cristo tutta abandonata:¹⁰

15

ma ella, accesa, più fu infiammata:
 levò sù gli occhi al cielo
 dicendo: “In Cristo spero!”,
 e ffu liberata a tutto il suo domando.¹¹

20

L’angiol discese colla palma in mano
 e liberò da ppena Caterina,
 e quel tiranno – di ciò più bramàno –¹²
 la testa fé tagliare alla fantina,¹³
 e Cristo con piatà ver le’ s’inchina
 – à ll’anima perfetta,
 ché di Cristo è diletta –,
 nelle suo braccia è, gli angoli cantando.^{a 14}

25

a. cantando] cantano corr. -do Ch266.

etiam cogitare. Ego me Christo sponsam tradidi; ille gloria mea, ille amator meus,
 ille dulcedo et dilectio mea, ab eius amore nec blandimenta nec tormenta me poterunt revocare”.

⁹ *Dottrine, ‘usi’, ‘consuetudini’* (per dimostrare l’efferatezza del tiranno): ‘la fece legare saldamente tra quattro ruote, secondo fiere e aspre consuetudini di tortura.

¹⁰ *Inver, ‘in verità’, ma solo all’apparenza abbandonata al martirio. Per la tortura (tra scorpioni, non tra spine) cfr. LA, CLXVIII 81: “Tunc ille furore repletus iussit eam spoliatam scorpionibus cedi et cesam in obscurum carcerem tradi ibique diebus duodecim fame cruciari”.*

¹¹ Verso regolare solo considerando legati per sinalefe interversale gli ultimi due versi: *spero/^e ffu*.

¹² *Bramàno*, con diastole necessaria alla rima, è di lettura certa in **Ch266**; l’angelo scese con la palma [del martirio] in mano e liberò dal tormento Caterina, e quel tiranno le fece tagliare la testa, come più bramavano’.

¹³ *Fantina, ‘fanciulla’*, di soli diciotto anni. Vd. LA, CLXVIII 122-125: “Hodie igitur aut diis sacrificia offeres aut caput amittes. [...] Data igitur super eam sententiam decolari iubetur”.

¹⁴ Per la voce dal cielo che rassicura Caterina (qui come se fosse voce angelica), vd. LA, CLXVIII 129-132: “Veni, dilecta mea, speciosa mea! Ecce, tibi celi ianua est aperta. Nam et hiis qui passionem tuam celebraverint optata presidia promitto de celis”.

47. *Tutta smarrita sì va amirando*

Testimoni. Ch266, c. 31r (n. 36), “Cantasi in su *Tutta soletta si già mormorando*”.

Fonte musicale. La melodia di Guglielmo di Francia è trasmessa da Sq, c. 174r, Pit, c. 10r, Pan, cc. 6v-7r, SG, c. 77r.¹ L’intonazione rivestiva anche la lauda 46. *Tutta gioiosa, Cristo va chiamando*. Il testo profano è pubblicato in ANT (per comodità nel confronto, se ne trascrivono solo due stanze):²

Tutta soletta si già mormorando
la pulcelletta bella,
dicendo in suo favella:
“Padre, perché mi fa’ gir lagrimando?”.

Ne’ suo’ lamenti et versetti pietosi
dicea: “Padre, tu mi fai gram torto!
nel tempo son che’ diletti amorosi
dovrien con meco far grande conforto,
et tu mi tien rinchiusa in questo porto!
Et non so che tti fai,
marito non mi dài
e in questo modo mi sto tapinando.

5

10

Dè, giovineça mia, come ti strugi,
che correndo ten vai sanza ritorna!
Dè dolce gaio tempo ben ti fugi
con tutta mia piacevoleza adorna.

15

Ben fuge el tempo mio, che non sogiorna,
et vedova rimango,
di ciò molto mi piango,
con gran dolori, lassa, sospirando.

Lauda. Il testo devoto ripropone lo schema strofico e versificatorio della fonte, in entrambi i casi di tre stanze (anche in questo caso, l’ultima non sviluppa temi tipici dei congedi, benché si rivolga al pubblico di fedeli);³ il ritornello

¹ Per l’attribuzione, come già segnalato, vd. la rubrica in Sq, c. 174r, “Magister Frater Egidius Guilelmus de Francia” e in Pit, c. 10r, “frate Guielmo”. Cfr. PMFC IX, pp. 100-101.

² Prima in Li Gotti, *Poesie musicali*, p. 51, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 320, CMM VIII/5, p. XIII, Corsi, *Rimatori*, p. 1054, Corsi, *Poesie musicali*, pp. 91-92.

³ Vd., per l’incipit, Tenneroni 1909, p. 250, Von Fischer 1956, pp. 72-73, Luisi, *Laudario Giustinianeo*, p. 199, Cattin 1983, p. 468, Diederichs 1986, p. 73, Wilson 2009b, pp. 42-43.

presenta la medesima terminazione in rima (Z), in *-ando*. Si scorge una somiglianza tematica soprattutto nella prima strofe: la *lamentatio* dell'anima peccatrice che riflette sul tempo perduto richiama la prima mutazione e la volta della seconda stanza della fonte: “Deh, giovinezza mia, come ti struggi, / che correndo ten vai senza ritorna!” (vv. 12-13), e poi “Ben fugge il tempo mio, che non soggiorna” (v. 16).

Ballata grande di endecasillabi e settenari secondo lo schema ZyyZ ABAB-ByyZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volte. In Ch266 s'incontrano alcuni tratti obliqui che marcano la composizione degli endecasillabi ai vv. 12, 20, 23, 27 (in quest'ultimo caso, in concomitanza di rima al mezzo: “tal sinfonia / o coro armonizzando”).

Tutta smarrita sì va amirando
la buona, che aviva
per timor fatta schiva,
l'aspre pene d'inferno cogitando.⁴

Lamentasi del tempo ch'à perduto,
essendole 'l camino inanzi scorto.⁵

5

Duolsi del ben che far non à potuto:
vede che 'l peccator co vizii è morto.

Desidera per suo maggior conforto
uscir d'umanitade,
spera nella pietade
del buon Iesù, et lui va meditando.⁶

10

Ogni buon cor come neve si strugge
veggendo 'l mondo pien d'agute spine
et che 'l giusto Signor mai non fugge
e che tutti corriamo al nostro fine.

15

Pensa quante sono le nostre ruine
per gli nostri peccati,
quanti fien gli dannati

⁴ ‘L'anima buona, fattasi schiva, così procede smarrita guardando le aspre pene dell'inferno’, con contrizione per i peccati commessi.

⁵ *Scorto*, ‘accorciato’.

⁶ ‘Per suo conforto desidera morire [lett. ‘uscire dall’umanità’], spera nella pietà del buon Gesù, e va meditando il suo nome’.

perché dal Creator van deviando!⁷

20

Deh, rricorra ciascun al Redentore
se vuol aver parte^a 'n ogni tesoro,
segua ciascuno el divin amore
col buon Iesù et l'angelico coro:
sì dolce melodia
che mai nel mondo udìa,
tal sinfonia, o coro armonizando.⁸

25

a. parte] apte Ch266.

⁷ ‘Ogni buon cuore si scioglie come neve vedendo il mondo pieno di pungenti turbamenti, [pensando] che il Signore giusto arriva a suo tempo e che tutti dobbiamo morire. Pensa quanti sono i nostri peccati e le rispettive pene, quanti divengano dannati perché si sono allontanati dal Creatore!’.

⁸ ‘Ciascuno segua l'amore divino, con il buon Gesù e con il coro angelico: nel mondo mai si udì una melodia così dolce o una tale sinfonia o un canto armonico corale’, di nuovo con riferimento alla dolce melodia celeste.

48. *Vita, chi t'ama, in croce morto stia*

Testimoni. R2871, cc. 59v-60r, "Vita non è più misera né più ria".

Fonte musicale. La melodia, che Francesco Landini compone su *Vita non è più misera e più ria*, è trasmessa da **Sq**, c. 167v, **Pan**, c. 10v, **PR**, c. 49r, **Pit**, c. 103r, **SL**, cc. 101v-102r.¹ L'antecedente profano è citato, in chiave performativa, in Sercambi, *Novelle*, XCVIII (introduzione): "Udita la novella e giunti dove aparecchiato era per lo desnare, il preposto comandò che li stormenti sonassero et i cantatori cantassero. Li quali cantaron in questo modo" (segue il testo, qui nella forma stabilita in *ANT*):²

Vita non è più misera e più ria
che troppo amare altru' con gelosia.

Giovene bella, virtuosa e vaga,
casone a mi di questa amara vita,
poi che 'l principio fusti dela piaga,
si' a sanarla, como a farla, ardita.

5

Vertù, che regna in ti, non sie smarita,
sì che in due corpi un solo animo sia".

Lauda. Il testo imitativo ripropone la struttura strofica della fonte.³ Il soggetto è la vita, già introdotta nel vocativo d'apertura – e più volte ribadita nel secondo verso –, e alla sua personificazione è rivolto l'invito di vivere seguendo la croce di Cristo (mutazioni e volta sono infatti declinate al femminile). Sono ripresi sia la struttura strofico-versificatorio, anche nello schema dei rimanti; le prime tre rime della strofe sono infatti le medesime: *vaga : piaga, vita : ar-dita/partita*, nello stesso modo in cui identico è l'avvio del ritornello con *vita*.

Ballata minore con schema ZZ ABABBZ e *concatenatio* tra mutazioni e volte.

Vita, chi t'ama, in croce morto stia
ché cotal morte in vita vita fial!⁴

¹ Cfr. PMFC IV, p. 28.

² Prima in Casini 1913, pp. 253-254, Ellinwood, *Francesco Landini*, pp. 167-168, Wolf, *Squarcialupi Codex*, p. 305, Corsi, *Poesie musicali*, p. 225.

³ Vd., per l'incipit, Von Fischer 1956, pp. 72-73, Corsi 1959, p. 334, Cattin 1983, p. 469, Diederichs 1986, p. 53, D'Agostino 1999, p. 398, Wilson 2009b, pp. 42-43.

⁴ 'Chi ti ama, vita, stia appeso alla croce, perché in vita questa morte [per crocifissione, facendo riferimento alla Passione] è vita', cioè 'chi segue la croce anche in vita trova la vita eterna'.

Deh, sia di stare in croce al mondo^a vaga⁵
 per que- che diede sé per darci vita,
 e tte spechia&n>do 'n quella dolce piaga⁶ 5
 non fia la croce mai da tte partita:
 contenta sie di star sempre rappita
 in sulla croce, ché croc' è sua via.⁷

a. in croce al mondo] al mondo *bis et corr.* in croce R2871.

⁵ *Vaga*, ‘amante di qualcosa’, ‘alla ricerca di un obiettivo’ (vd. *GDLI XXI*, p. 625), quindi ‘sia desiderosa di vivere [stare al mondo] nella croce’.

⁶ *Piaga* ha valore metaforico e indica la Passione: ‘e tu [o vita], seguendo l’esempio della Passione, non allontanarti mai dalla Croce’. Il singolare è *pars pro toto*; una sola vale per tutte la Sante Piaghe.

⁷ Il distico finale suggella la ballata ribadendo il concetto esposto nella ripresa, anche qui con poliptoto (*sulla croce, ché croc' è sua via*): [tu, vita,] sia contenta di essere innalzata sulla croce, perché la croce è via della sua vita.

Appendice. Altre laude “cantasi come” citate nella prima parte

A.1. *Ancella preziosa di Dio Padre*

Testimoni. R2871, cc. 63v-64r, “I’ mi son pargoletta bella e nova”.

Fonte musicale. La lauda è da intonare sulla melodia perduto che rivestiva la dantesca *I’ mi son pargoletta bella e nova* (*Rime* LXXXVII [22]).

Lauda. Non solo è conservata la struttura del modello, ma anche lo schema complessivo (comprese le rispettive parole chiave in rima) diventa uno strumento fondamentale per richiamare la fonte.¹ Nella lauda *diletto* è termine chiave per la rappresentazione dell’Annunciazione, in cui i discorsi diretti dell’arcangelo e di Maria, rispettivamente nella prima e nella seconda strofe, rendono ancor più viva la scena. Come appunta Grimaldi, anche la ‘sceneggiatura’ di *I’ mi son pargoletta* si comprende proprio tenendo in considerazione questo stesso sistema figurativo: la “pargoletta” appare infatti come una giovane dall’aspetto angelico giunta per illustrare agli uomini le bellezze celesti, esattamente come l’arcangelo Gabriele nell’annunciare Cristo (vv. 7-10).²

Ballata mezzana con schema ZYY ABABYY, con *concatenatio* tra mutazioni e volte e legame capfinido tra ritornello e prima strofe.

Ancella preziosa di Dio Padre,
che del suo degno frutto benedetto
salute ricevesti con effetto.

¹ Per la disamina completa vd. Persico 2020, pp. 37-61.

² Si veda l’introduzione di Grimaldi in Dante, *Rime*, p. 969: “Nelle raffigurazioni medievali dell’Annunciazione, le parole dell’angelo a Maria sono spesso inserite in un cartiglio e a volte scaturiscono direttamente dalla bocca del messaggero divino. La sceneggiatura di questa ballata, che si apre con le parole di una “pargoletta” che annuncia di essere giunta per mostrare agli uomini le bellezze del cielo, si comprende anche tenendo presente questo schema figurativo”.

Quella salutazion fu ch'un amore
 pel Gabriello^a che da ciel venía,³ 5
 sol per l'umilità ch'avía nel core:
 “Fontana viva d'ogne cortesia,
 o purissima Vergine Maria,
 ch'a Dio fosti per sempre nel cospetto,
 però vuole di te sommo diletto”.⁴ 10

Ed ella, quasi tutta vergognosa,
 però che con purizia lo 'ntendea,⁵
 col viso basso stava temorosa;
 così, fra l'altre cose rispondea:
 “Eco l'Ancella, Domine⁶ – dicea – 15
 secondo che ttu di', con vero efetto
 sia fatto a mme, ché ài il mio eletto”.

Detta quella parola, fu compresa
 dallo Spirito Santo grazioso,⁷
 e dal foco la sua mente è acesa,
 con charità le venne quel riposo
 sentendo Iesù, frutto diletoso,
 incarnato di ssé, com' avea^b detto
 l'angelo Gabriello benedetto.

O regina degnissima sagrata,
 glorificato don ti fece Dio:
 lo suo Figliuolo in tte, Madre beata,
 mandò con perfettissimo disio; 25

a. pel Gabriello] che del suo de *del. ante* pre el Gabriello R2871.

³ *Pel Gabriello*, articolo davanti a nomi maschili che conferma “un uso non totalmente sporadico” evidenziato in Del Popolo 2002, pp. 573-576.

⁴ La sintassi della prima strofe è incerta. Si considerano gli ultimi quattro versi come discorso diretto dell'arcangelo Gabriele a Maria.

⁵ *Purizia* è *hapax*, ma restituisce senso compiuto al testo.

⁶ *Lc.*, 1 38: “Ecce Ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum”.

⁷ Cfr. *Lc.*, 1 35: “Et respondens angelus dixit ei: ‘Spiritus Sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi’”.

per te da noi levò 'l peccato rio,
tu ssè cacion⁸ del nostro vago aspetto⁹
d'avere lo paradiso con diletto.

30

b. avea] aveva R2871.

⁸ Si noti la variante grafica *cacione*, e poi in A.2, v. 5, *ancelica*, anche se i due casi sono differenti: il primo è intervocalico, mentre il secondo segue nasale.

⁹ *Vago*, ‘desiderato’; *aspetto*: deverbale a suffisso zero di *aspettare*, con il significato di ‘desiderosa aspettativa’. Così, tra i testi del *TLIO*, nelle *Rime* di Guittone (Contini, *Poeti del Duecento* I, p. 239): “Pensate adonque retto / quanto in tanto aspetto / men d'onor e onor esser voi pòe”, e in Lisini-Iacometti, *Cronache senesi*, p. 139: “esendo a dì XX d'aprile e' grani non erano a fadigha fuore della terra e avevansi ghativo aspetto per l'avenire”.

A.2. Da· cciel mandato a ssalutar Maria

Testimoni. R2871, cc. 63r-v, “*Vid’una forosetta*”; M130, c. 74r, “*Vidi una forosetta che si stava*”; R2929, cc. 31v-32v (α), cc. 67r-v (β), senza rubrica.

Fonte musicale. La lauda è intonabile su *Vidi una forosetta che si stava*, forse un’ennesima variazione di *Vidi una forosetta in un boschetto*, in realtà una melodia in incatenatura a quattro voci trasmessa da P1817, cc. 20v-21r, Q18, cc. 28v-29r, C95-96, cc. 17v-18r, M164, cc. 48v-49, per cui vd. Becherini, *Tre incatenature*, pp. 89-91, Meconi, *Fortuna desperata*, p. 170, e Zimei, *Riflessi musicali*, p. 199. Sul tema della “forosetta” giunge almeno un altro testo devozionale, sempre su melodia arsnovista, A.3. *A una vergine pulcra, con diletto*; benché svolga sempre il tema dell’Annunciazione, quest’ultima presenta la struttura di una ballata grande di endecasillabi e settenari.

Lauda. Si narrano le vicende dell’Annunciazione (*Lc.*, 1 26-38, *Mt.*, 1 18-24), disposte in cinque strofi: le prime due illustrano la discesa dell’arcangelo Gabriele e ne descrivono la *salutatio*, la terza contiene l’assenso di Maria, la quarta e la quinta l’Incarnazione e la visita a santa Elisabetta. Si registra un riferimento alla pratica esecutiva: “com’io canto” (v. 24), in un’apostrofe al pubblico in cui il poeta si esprime in prima persona.

Tra i testimoni rintracciati M130 presenta alcune lezioni deteriori, che talvolta guastano il metro, e un *saut* tra i vv. 12 e 16; R2929 α manca della quarta strofe, ma presenta ulteriori cinque stanze in coda; i dettati di R2871 (ms. di riferimento per la *facies* grafica e nei casi di adiaforia) e di R2929 β sono generalmente corretti.

Ballata minore con schema ZZ ABABBZ, con *concatenatio* tra mutazioni e volte. Ritornello e prima strofe sono congiunti per legame capfinido sul tema della luce data dalla grazia divina (vv. 2-3: *luminato-aluminato*).

Da· cciel mandato a ssalutar^a Maria
fu l’angel Gabriel ch’ Dio servìa.^b

La Vergine ripiena d’umiltade
e di vertù più ch’altra criatura,
a Dio servando^c sua verginitade
sì dimora onesta e casta e pura,^d

5

a. da ciel... ssalutar] dal cielo mandato a salutare R2929 α - β . b. fu l’angel-servìa] fu l’agnol Gabriello ch’ a Dio venìa M130 fu ll’angelo Gabriello da Dio venìa R2929 α - β .
c. servando] oservando M130 R2929 α . d. e dimorava... pura] dimorava con vista casta e pura M130.

e scendesi^e l’ancelica¹ figura^f
spesse volte a llei servir venìa.²

Quando fu tempo di redenziōne
l’angel^g discese a llei in forma umana
e salutòlla con divozione
d’una salute sì dolce e sovrana;³
e ella,^h temendo come cosa strana,
tacita standoⁱ e quasi ne smarrià.⁴

Ma po’j che ffu da l’angel salutata,^k
la Vergine donzella inmantenente^l
dallo Spirito Santo amaestrata
rispose, umile il viso,^m e riverente:ⁿ
“Eco ll’Ancella di Dio ubidente,⁵
come tu ài parlato, così sia!”.²⁰

E po’ ch’ebb’accettato^o la donzella,⁶
ripiena fu dello^p Spirito Santo
e ’ngravidòq rimanendo pulcella

e. scendesi] discandesi R2871. f. ancelica figura] angelica natura M130 R2929β angelica creatura R2929α. g. angel] agnol M130 angelo R2929α-β. h. e ella] e della R2871 ella R2929α-β. i. tacita stando] tacendo R2929α facita istando R2929β. j. ma po’] ma poi R2929β di poi R2929α. k. salutata] confortata R2929α-β. l. e salutòlla... inmantenente] om. M130. m. il viso] a llui umile M130 e nel viso R2929α al viso R2929β n. umil’è il viso e riverente] e reverente M130. o. E po’ ch’ebb’accettato] com’ebbe accettata M130 da poi ch’ebbe accettato R2929β. p. dello] dallo M130. q. e ’ngravidò] ingravida M130.

¹ *Ancelica* probabilmente è variante grafica.

² ‘La Vergine piena di virtù e di umiltà più che ogni altra creatura, dedicando a Dio la sua verginità, così rimane casta, onesta e pura, e discese la figura angelica, che spesso la serviva’.

³ *Salute*, ‘il saluto’ e la ‘salvezza’, come nel verso precedente.

⁴ Gli ultimi due versi rappresentano il *pudor* della Vergine: ‘ed ella stette in silenzio quasi smarrita, temendo come si teme una cosa ignota’.

⁵ *Ubidente*, ‘ubidente’, per cui vd. testi fiorentini e toscani del *TLIO*.

⁶ *E po’ ch’ebb’accettato*, ‘e poi ch’ell’è accettato’, cioè ‘e poi che la donzella ha accettato’. *Donzella* anche qui come altrove letteralmente ‘fanciulla in età da marito’ o meglio ‘vergine’ (vd. *GDLI IV*, p. 953).

del^r Figliuol^s di Dio vero,^t com’io canto,⁷
 e di Lei prese carne tutto quanto
 com’altra creatura che ssi cria.^u ⁸

25

Rimase *plena*,^v la Vergine santa:
 la sua cognata volle vicitare^w
 sì come la Scrittura di ciò canta:^x
 Elisabetta,^y nel suo salutare,
 nel ventre si sentì inginochiare
 lo suo figliuolo e adorar^z Maria.

30

r. del] de M130. s. Figliuol] Figiuolo R2929β. t. vero] *om.* M130. u. E po’ ch’ell’âc-
 cettato... che ssi cria] *om.* R2929α. v. *plena*] piena M130 R2929α-β. w. *vicitare*]
visitare M130. x. di ciò canta] dice e canta M130. y. Elisabetta] ch’Elisabetta R2929β.
 z. e adorar] a salutar M130.

⁷ ‘E restò incinta del figlio di Dio restando vergine, come la mia lauda canta’.

⁸ *Creatura che ssi cria*, come ‘creatura che si crea’ carnalmente (con amplificazione), cioè
 come uomo.

⁹ *Plena*, ‘pregna’.

A.3. A una vergine pulcra, con diletto

Testimoni. Ch266, c. 257v (n. 585), “Cantasi in su *Vidi una foresetta in un boschetto*”.

Fonte musicale. La melodia, accompagnata a differenti testi, è trasmessa da P1817, cc. 20v-21r, Q18, cc. 28v-29r, C95-96, cc. 17v-18r, M164, cc. 48v-49. Sul tema della “forosetta” giunge anche la lauda (sempre sull’Annunciazione) A.2. *Da cciel mandato a ssalutar Maria*, nella forma di ballata minore costituita da soli versi endecasillabi.

Lauda. Il testo racconta della visita a Maria dell’Arcangelo Gabriele (*Lc.*, 1 26-38, *Mt.*, 1 18-24), nel momento dell’annuncio dell’Incarnazione di Cristo. Nelle prime quattro strofe si riassumono le vicende dell’incontro: la *salutatio angelica* e il *timor virginale*, l’annuncio del concepimento di Cristo, il dubbio di Maria e la risposta dell’Angelo, il consenso. L’ultima stanza si presenta come orazione alla Madonna affinché preservi dal peccato i suoi fedeli servitori.

Ballata grande di endecasillabi e sei-settenari anisosillabici con schema Zyyz ABABBccz.

A una vergine pulcra, con diletto,¹
andò inginocchiato
da Dio mandato
uno angiolo soletto.²

“Ave”, le disse, “e di grazia plena”,
con riverenza, “teco è il Signore!”,
e poi seguì colla boce serena:³
“Benedetta fra ll’altre sie tu, fiore!”.⁴

Avendo quell’alquanto di timore,
fu da llui confortata:
“Grazia ài trovata
dal Dator perfetto.

5

10

¹ L’articolo indeterminativo *una* è forse derivato dall’incipit del modello, *Vidi una* etc. (anche se in diversa posizione).

² Il fatto che Gabriele sia ‘soletto’ e ‘inginocchiato’ è probabilmente su influsso delle raffigurazioni visive: l’angelo appare o in piedi o inginocchiato di fronte a Maria.

³ ‘Poi proseguì [nello stesso modo] con voce serena’.

⁴ *Fiore*, che in bocciolo indica la verginità; ma in LA, L 13: “Nazareth interpretatur ‘flos’, unde dicit Bernardus quod flos nasci voluit in flore, de flore et floris tempore” (Bernardo, *Homiliae*, p. 31).

Nell’utero verginale conceperai
 Figliuol di Dio, ‘Gesù’ nominato;
 vergine stando lo partorirai:
 magno sarà da tutti reputato,
 ne l’alta sedia di David^a locato
 e regnerà inn-eterno
 per^cché sempiterno
 nel suo regno t’è ‘letto’. 15
20

Rispuose la divina virginella:
 “Come può esser quel che ttu proponi?
 uom non conobbi: i’ son pura pulzella:
 duri paiono a mme e tuo sermoni”.⁵

Divota stando nell’orazioni,
 le disse l’angiol santo:
 “Di Spirito Santo⁶
 fia in te concetto. 25

Sarai dalla virtù di Dio obunbrata;
 impossibil non è cosa appo Dio!”.⁷ 30
 La Vergine benedetta, umiliata:
 “L’Ancilla”, disse, “del Signore son io;
 di me sie fatto il voler di Dio!”.⁸ (5’+)
 Concetto fu il Signore
 ch’allegra l’core
 di ciascun perfetto.⁹ 35
 Pietosa Madre di gloria sicura,

a. di David] del Padre corr. di David Ch266.

⁵ Il dialogo segue *Lc.*, 1 34: “Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco?”, con il dubbio di Maria nell’ascolto, nel sentimento e nella riflessione.

⁶ *Santo : santo*, rima identica.

⁷ Di nuovo vd. *Lc.*, 1 35-36: “Spiritus Sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi: ideoque et quod nasceret ex te sanctum, vocabitur Filius Dei [...] quia non erit impossibile apud Deum” (vd. v. 30: “appo Dio”).

⁸ Parafrasi di *Lc.*, 1 38: “Ecce ancilla Domini; fiat mihi secundum verbum tuum”. ‘La Vergine benedetta, che era sempre umile, disse: Sono l’Ancella del mio Signore, di me sia fatto il volere di Dio’ (in rima identica con v. 30).

⁹ ‘Fu così concepito Cristo, che rallegra il cuore di ogni uomo che vive rettamente’.

priega Gesù per tutti e peccatori
che doni grazia a ogni creatura,
ché tutti dispogniamo e nostri cori
a essere di Gesù buon servidori,
al fine siàn chiamati,
e infra ' beati
ciascuno sia eletto!

40

Prospetto delle sigle. Manoscritti e stampe antiche

Testi laudistici: manoscritti

A2274 = Roma, Biblioteca Angelica, 2274.

Ash480 = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 480.

B348 = Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Hamilton 348.

Ch96 = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi M.IV.96.

Ch266 = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi L.VII.266.

CN75.1 = Chicago, Newberry Library, 75.2.

CorsC33 = Roma, Biblioteca Corsiniana, 43.C.33.

CorsD3 = Roma, Biblioteca Corsiniana, 43.D.3.

M4 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII.4 (*olim* VII-1008).

M27 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII.27.

M30 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII.30.

M63 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VI.63.

M130 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano XXXVIII.130.

M140 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano IX.140.

M690 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII.690.

M1163 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII.1163.

Marc77 = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX.77.

Marc78 = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX.78.

- Marc182** = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX.182.
- N38** = Napoli, Biblioteca Nazionale “Vittorio Emanuele III”, XIV.C.38.
- Ox193** = Oxford, Bodleian Library, Canon. Misc. It. 193.
- P1069** = Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fonds It. 1069.
- Pal99** = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 99.
- Pal172** = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 172.
- R1119** = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1119.
- R1501** = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1501.
- R1502** = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1502.
- R1666** = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1666.
- R1695** = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1695.
- R1764** = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1764.
- R2734** = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2734.
- R2871** = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2871.
- R2896** = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2896.
- R2929** = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2929.
- Redi25** = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 25.
- Redi121** = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 121.
- RG38** = Rimini, Biblioteca Civica Gambalunga, ms. 38, *olim* 4 A.II.16 e D.IV.206.
- Ros424** = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossi 424.
- Ros651** = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossi 651.
- S31** = Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina, 7-4-31.
- T21-42** = Toledo, Archivio y Biblioteca Capitulares, 21-42.
- Triv535** = Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Trivulzio 535.
- Vgr¹** = Venezia, Biblioteca Giustinian-Recanati, Vgr¹.

Testi laudistici: stampe

- Bon** = *Laude spirituali di Giesù Christo, della Madonna, et di diversi Santi et Sante del Paradiso, raccolte a consolatione et salute di tutte le divote Anime Christiane*, Bologna, Pellegrino Bonardo, ca. 1560.
- Gall** = *Laude spirituali di Feo Belcari, di Lorenzo de' Medici, di Francesco d'Albizzo, di Castellano Castellani e di altri, comprese nelle quattro più antiche raccolte*, a cura di G. Galletti, Firenze, Molini e Cecchi, 1863 [Laud 1-4].
- Laud1** = *Laude spirituali di Feo Belcari, di Lorenzo de' Medici et al.*, Firenze, 1490.

Laud2 = *Laude facte e tcomposte da più persone spirituali*, Firenze, Francesco Bonaccorsi-Jacopo de' Morsi, 1485-1486.

Laud3 = *Laude facte et composte da più persone spirituali*, Firenze, Antonio Miscomini-Bartolomeo de' Libri, 1495.

Laud4 = *Laude vecchie e Nuove*, Firenze, Piero Pacini, 1502-1507.

LG = *Incomencia le infrascripte rubriche o vero Capituli dele devotissime e santissime laude del Iustiniano*, Venezia, Bartolomeo da Cremona, 1474.

Rusc = *Opera nuova de laude facte et composte da più persone spirituali a honore dello onnipotente Idio et della gloriosa Virgine Maria et di molti altri sancti et sancte*, Roma, Giorgio Rusconi, Niccolò Zoppino, 1512.

Fonti profane: manoscritti musicali

Af = Assisi, Biblioteca e Centro di documentazione francescana del Sacro Convento di San Francesco, 187.

B40613 = Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Mus. 40613.

Bo = Torino, Biblioteca Universitaria, T.III.2 (Codice Boverio).

BU = Bologna, Biblioteca Universitaria, 2216.

C95 = Cortona, Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca, 95.

C96 = Cortona, Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca, 96.

E24 = Madrid, El Escorial, Palacio Real, Monasterio de San Lorenzo, IV.a.24.

F117 = Faenza, Biblioteca Comunale, 117.

FC = Firenze, Conservatorio di Musica "Luigi Cherubini", Cassaforte 74.

GR = Grottaferrata, Biblioteca del Monumento Nazionale, Cript. Lat. 219.

Lo = London, British Museum, Add. 29987.

M164 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano XIX.164.

Man = Lucca, Archivio di Stato, 184 (Codice Mancini o Codice di Lucca).

MC871 = Montecassino, Biblioteca dell'Abbazia, 871.

Mü3725 = München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. 3725.

Ox213 = Oxford, Bodleian Library, Canon. Misc. 213.

P15123 = Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fonds Fr., 15123.

P1817 = Paris, Bibliothèque Nationale de France, Nouv. Acq. Fr. 1817.

PadA = Padova, Biblioteca Universitaria, 684.

PadB = Padova, Biblioteca Universitaria, 1115.

Pan = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichiano 26 (Panciatichi).

Pit = Paris, Bibliothèque Nationale de France, It. 568.

PR = Paris, Bibliothèque Nationale de France, Nouv. Acq. Fr. 6771 (Codice Reina).

Pu = Padova, Biblioteca Universitaria, 656.

Q15 = Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Q.15.

Q18 = Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Q.18.

Ros215 = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossi 215.

S22 = Strasbourg, Bibliothèque Municipale, 222 C. 22.

SevP = Seville, Biblioteca Capitular y Colombina, 5-1-43 + Paris, Bibliothèque Nationale de France, Nouv. Acq. Fr. 4379.

SG = Rimini, Archivio di Stato, San Gaudenzo III, frammenti musicali di recupero.

SL = Firenze, Archivio di San Lorenzo, 2211 (Palinsesto di San Lorenzo).

Sq = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Palatino 87 (Codice Squarcialupi).

T1374 = Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, 1374.

Urb1411 = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 1411.

Fonti profane: manoscritti non musicali

F61 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo naz., II.IV.61.

M1040 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII.1040.

M1041 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII.1041.

M1078 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII.1078.

MC155 = Firenze, Biblioteca Marucelliana, C.155.

N6 = Napoli, Biblioteca Nazionale “Vittorio Emanuele III”, XIV.E.6.

P4917 = Paris, Bibliothèque Nationale de France, Nouv. Acq. Fr. 5917.

R184 = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 184.

W3121 = Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 3121.

Altri manoscritti

Ash574 = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 574.

E23 = Madrid, El Escorial, Bibl. de San Lorenzo, e.III.23.

KS90 = Lawrence, Kenneth Spencer Research Library, 90

L17 = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, XLI 17.

Marc486 = Venezia, Biblioteca Marciana, It. IX. 486.

P267 = Piacenza, Biblioteca Passerini Landi, Pallastrelli 267.

R1063 = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1063.

Redi9 = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9.

S190 = Stuttgart, Landesbibliothek, Theol. IV 190.

SM2170 = Firenze, Archivio di Santa Maria del Fiore, Z.I.2170

V3195 = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Lat. 3195.

V3214 = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Lat. 3214.

V3793 = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Lat. 3793.

VP40 = Venezia, Biblioteca dei Padri Somaschi della Salute, 40.

Bibliografia¹

Opere di consultazione, collane, corpora e dizionari

ANT = LANNUTTI, M. S. (dir.), *Corpus dei testi poetici e musicali (ANT)*, *ArsNova Database*, mirabileweb.it/arsnova/ant.

Incipitario 1 = CARBONI, F. (ed.) (1977-1980), *Incipitario della lirica italiana dei secoli XIII e XIV*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 2 voll.

Incipitario 2 = CARBONI, F. (ed.) (1982-1994), *Incipitario della lirica italiana dei secoli XIII e XIV*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 12 voll.

CLPIO = AVALLE, d'A. S. (ed.) (1970-2002), *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini*, Ricciardi, Milano-Napoli.

CMM = RANZINI, P. L. (dir.) (1966-), *Corpus Mensurabilis Musicae (CMM)*, The American Institute of Musicology, Rome, 114 voll.
PIRROTTA, N. (ed.) (1964), *Corpus mensurabilis musicae*, vol. VIII. *The music of Fourteenth Century Italy*, to. 5, American Institute of Musicology, Rome.

DBI = ROMANELLI, R. (dir.) (1960-), *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.

Glossarium = DU CANGE, C. (ed.) (1883-1887), *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, L. Favre, Niort.

EF = ZECCHINO, O. (dir.) (2005) *Federico II. Enciclopedia fridericiana*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 3 voll.

¹ I riferimenti ai testi biblici rinviano al testo stabilito in *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, adiuvantibus B. Fischer, I. Grimbomont, H.F.D. Sparks, W. Thiele, recensuit et brevi apparatu critico instruxit R. Weber, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2007.

- GDLI* = BATTAGLIA, S.-BÁRBERI SQUAROTTI, G. (dir.) (1961-2008), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, UTET, Torino, 23 voll.
- MDI* = (1996-) *Manoscritti datati d’Italia*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 33 voll.
- MIRABILE* = *Archivio digitale della cultura medievale*, SISMEL-Fondazione Ezio Franceschini, Firenze, consultabile all’indirizzo www.mirabileweb.it.
- OVI* = LARSON, P., ARTALE, E., DOTTO, D. (dir.), *Corpus dell’Opera del Vocabolario Italiano*, consultabile all’indirizzo <http://gat-toweb.ovi.cnr.it/>.
- PMFC IV* = SCHRADE, L. (ed.) (1958), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. 4. *Complete Works of Francesco Landini*, L’Oiseau-Lyre, Monaco.
- PMFC VI* = MARROCCO, W. T. (ed.) (1974), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. 6/1. *Italian Secular Music*, L’Oiseau-Lyre, Monaco.
- PMFC IX* = MARROCCO, W. T. (ed.) (1958), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. 9/4. *Italian Secular Music*, L’Oiseau-Lyre, Monaco.
- PMFC X* = MARROCCO, W. T. (ed.) (1977), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. 10/5. *Italian Secular Music*, L’Oiseau-Lyre, Monaco.
- PMFC XI* = MARROCCO, W. T. (ed.) (1978), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. 11/6. *Italian Secular Music*, L’Oiseau-Lyre, Monaco.
- PMFC XXIV* = BENT, M., HALLMARK, A. (ed.) (1985), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. 24. *Complete Works of Johannes Ciconia*, L’Oiseau-Lyre, Monaco.
- TLIO* = SQUILLACIOTI, P. (dir.), *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, CNR-OVI, Firenze, interrogabile all’indirizzo <http://tllo.ovi.cnr.it/>.
- TML* = DI BACCO, G. (dir.), *Thesaurus Musicarum Latinarum*, Indiana University - Center for the History of Music Theory and Literature, consultabile all’indirizzo <http://boethius.music.indiana.edu/tml/>

Edizioni di testi e fonti

- Ageno, *Il Bianco da Siena* = AGENO, F. B. (ed.) (1939), *Il Bianco da Siena. Notizie e testi inediti*, Società Editrice Dante Alighieri, Genova-Roma-Napoli.
- Antonio da Ferrara, *Rime* = BELLUCCI, L. (ed.) (1967), Antonio da Ferrara, *Rime*, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna.
- Balduino, *Cantari del Trecento* = BALDUINO, A. (ed.) (1970), *Cantari del Trecento*, Marzorati, Milano.
- Banfi, *Il codice 535* = BANFI, L. (ed.) (1985), *Il codice 535 della Bibl. Trivulziana di Milano*, in Varanini, G. et al. (ed.), *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, vol. 3, L. Olschki, Firenze.
- Barbieri-Wilson, *The Florence Laudario* = B. WILSON, N. BARBIERI (ed.) (1995), *The Florence Laudario. An Edition of Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 18*, A-R Editions, Madison.
- Becherini, *Tre incatenature* = BECHERINI, B. (1953), *Tre incatenature del codice fiorentino Magl. XIX 164-65-66-67*, in *Collectanea historiae musicae*, vol. I, L. Olschki, Firenze, pp. 89-91.
- Bernardo, *Homiliae* = LECLERCQ, H., ROCHAIS, H. (ed.) (1966), *Sancti Bernardi Homiliae super Missus est (in laudibus Virginis matris)*, in Bernardo, *Opera*, vol. 4, pp. 13-34.
- Bernardo, *Opera* = LECLERCQ, H., ROCHAIS, H. (ed.) (1957-1977), *Sancti Bernardi Opera*, Editiones Cistercenses, Romae, 9 voll.
- Bertolo-Cursi-Pulsoni, *Bembo ritrovato* = Bertolo-Cursi-Pulsoni 2018, pp. 221-316.
- Bilancioni, *Ballate inedite* = BILANCIONI, P. (ed.) (1873), *Ballate inedite d'incerti rimatori antichi*, Eugenio Lavagna, Ravenna.
- Bini, *Laudi spirituali* = BINI, T. (ed.) (1851), *Laudi spirituali del Bianco da Siena*, G. Giusti, Lucca.
- Boccaccio, *Decameron* = BRANCA, V. (ed.) (1976), Giovanni Boccaccio, *Decameron. Edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano*, Accademia della Crusca, Firenze.
- Boccaccio, *Filocolo* = QUAGLIO, A. E. (ed.) (1967), Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, in V. Branca (dir.), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 1, Mondadori, Milano, pp. 61-675.
- Capitula antiqua* = AA.VV. (ed.) (1908), *Capitula antiqua provinciae Romanae*, in "Analecta Augustiniana", 2, pp. 363-384.
- Cappelli, *Poesie musicali* = CAPPELLI, A. (ed.) (1868), *Poesie musicali dei sec. XIV, XV e XVI tratte da vari codici, con un saggio della musica dei tre secoli*, Romagnoli, Bologna.

- Caraci Vela-Tagliani, *Dedutto sei* = Caraci Vela-Tagliani 2003, pp. 289-291.
- Carducci, *Cantilene* = CARDUCCI, G. (ed.) (1871), *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Nistri, Pisa.
- Carocci, «*Non si odono»* = Carocci 2014, pp. 131-262.
- Castellani, *Nuovi testi* = Castellani, A. (ed.) (1952), *Nuovi testi fiorentini del Dugento*, Sansoni, Firenze, 2 voll.
- Cavalcanti, *Rime (Inglese-Rea)* = INGLESE, G., REA, R. (ed.) (2011), Guido Cavalcanti, *Rime*, Carocci, Roma.
- Cavalcanti, *Rime* = DE ROBERTIS, D. (ed.) (1986), Guido Cavalcanti, *Rime*, Einaudi, Torino.
- Cian, *Ballate e strambotti* = CIAN, V. (ed.) (1884-1885), *Ballate e strambotti del sec. XIV tratti da un codice Trevisano*, in “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, 4, pp. 1-55, 5, pp. 507-542.
- Contini, *Poeti del Duecento* = CONTINI, G. (ed.) (1960), *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 2 voll.
- Corazzisi, *Diario fiorentino* = CORAZZISI, G. O. (ed.) (1894), *Diario fiorentino di Bartolomeo di Michele del Corazza: anni 1405-1438*, in “Archivio Storico Italiano”, 14, pp. 233-298.
- Corsi, *Poesie musicali* = CORSI, G. (ed.) (1970), *Poesie musicali del Trecento*, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna.
- Corsi, *Rimatori* = CORSI, G. (ed.) (1969), *Rimatori del Trecento*, UTET, Torino.
- Cremonini, *Feo Belcari* = Cremonini 2006, pp. 238-522.
- Crescimbeni, *Commentari II 2* = CRESCIMBENI, G. M. (1730), *Commentari intorno alla sua istoria della volgar poesia*, vol. 2/2, Lorenzo Basegio, Venezia.
- Dante, *Conv.* = FIORAVANTI, G. (ed.) (2014), Dante Alighieri, *Convivio*, in Santagata, M. (dir.), *Opere*, vol. 2, Mondadori, Milano.
- Dante, *D.v.e.* = FENZI, E. (ed.) (2012), Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, in Malato, E. (dir.), *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, vol. 3, Salerno Editrice, Roma.
- Dante, *Inf., Purg., Par.* = INGLESE, G. (ed.) (2021), Dante Alighieri, *Commedia*, Le Lettere, Firenze, 3 voll.
- Dante, *Rime (Giunta)* = GIUNTA, C. (2011), Dante Alighieri, *Rime*, Santagata, M. (dir.) *Opere*, vol. 1, Mondadori, Milano.
- Dante, *Rime* = GRIMALDI, M. (2015), Dante Alighieri, *Rime*, in Malato, E. (dir.) *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, vol. 1, to. 1.

- Vita nuova. *Le Rime della 'Vita nuova' e altre Rime del tempo della 'Vita nuova'*, Salerno Editrice, Roma.
- Dante, *Vita nuova* = PIROVANO, D. (2015), Dante Alighieri, *Vita nuova*, a cura di D. Pirovano, in Malato, E. (dir.) *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, vol. 1, to. 1. *Vita nuova. Le Rime della 'Vita nuova' e altre Rime del tempo della 'Vita nuova'*, Salerno Editrice, Roma.
- Debenedetti, *Saporetto* = DEBENDETTI, S. (ed.) (1913), *Il 'Sollazzo' e il 'Saporetto' con altre rime di Simone Prudenzani d'Orvieto*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", suppl. 15.
- Del Popolo, *Laudario di San Gilio* = DEL POPOLO, C. (ed.) (1990), *Laude Fiorentine*, vol. 1. *Il Laudario della Compagnia di San Gilio*, L. Olschki, Firenze, 2 to.
- Ellinwood, *Francesco Landini* = ELLINWOOD, L. (ed.) (1939), *The Works of Francesco Landini*, The Medieval Academy of America, Cambridge.
- Epifani, *La caccia* = EPIFANI, M. (2019), *La caccia nell'Ars Nova italiana. Edizione critica e commento dei testi e delle intonazioni*, Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- Fawtier, *Sainte Catherine* = FAWTIER, R. (ed.) (1921-1930), *Sainte Catherine de Sienne (Essai de critique des sources)*, vol. 1. *Les sources Hagiographiques*, vol. 2. *Les oeuvres de Sainte Catherine de Sienne*, De Boccard, Paris.
- Ferrari, *Le poesie popolari* = FERRARI, S. (ed.) (1882), *Le poesie popolari del cod. Marucelliano C.155*, in "Biblioteca di Letteratura Italiana", 1, pp. 313-372.
- Ferrari, *Madrigali e ballate* = FERRARI, S. (1903), *Madrigali e ballate del secolo decimoquarto*, Zanichelli, Bologna.
- Ferrato, *Poesie musicali* = FERRATO, P. (1870), *Poesie musicali inedite ed anonime del sec. XIV*, Tipografia del Seminario, Padova.
- Ferrero, *Poemi cavallereschi* = FERRERO, G. (1965), *Poemi cavallereschi del Trecento*, UTET, Torino.
- Guasti, *Capitoli* = GUASTI, C. (ed.) (1866), *Capitoli della compagnia della Madonna dell'Impruneta scritti nel buon secolo della lingua e citati dagli Accademici della Crusca*, Antonio Cecchi, Firenze.
- Guidini, *Cantari* = CICCHELLA, A., PERSICO, T. (ed.) (2022), Cristofano Guidini, *Cantari sulla «Legenda aurea» e altri (Rieti, Bibl. Paroniana, ms. I.2.45)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.

- Guido da Pisa, *Expositiones* = RINALDI, M. (ed.) (2013), Guido da Pisa, *Expositiones et glose. Declaratio super «Comediam» Dantis*, Salerno Editrice, Roma, 3 voll.
- Husmann, *Die mittelalterliche* = HUSMANN, H. (1955), *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*, Arno Volk, Köln.
- Iacopo da Varazze, *LA* = MAGGIONI, G. P. (ed.) (2007), Iacopo da Varazze, *Legenda aurea, con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 inf.*, trad. it. coordinata da F. Stella, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2 voll.
- Levasti, *Volgarizzamento* = LEVASTI, A. (ed.) (1924-1926), Iacopo da Vara-gine, *Leggenda Aurea, Volgarizzamento toscano del Trecento*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 3 voll.
- Levi, *Francesco di Vannozzo* = LEVI, E. (ed.) (1908), *Francesco di Vannozzo e la lirica nelle corti lombarde dorante la seconda metà del sec. XIV*, Galletti e Cacci, Firenze.
- Li Gotti, *Il Codice di Lucca* = LI GOTTI, E. (1950), *Il Codice di Lucca, II. Testi letterari*, in “Musica Disciplina”, 4, pp. 111-152.
- Lisini-Iacometti, *Cronache senesi* = LISINI, A., IACOMETTI, F. (ed.) (1939), *Cronache senesi*, Zanichelli, Bologna.
- Luisi, *Laudario giustinianeo* = LUISI, F. (ed.) (1983), *Laudario giustinianeo. Edizione comparata con note critiche del ritrovato laudario 40 (ex Biblioteca dei Padri Somaschi della salute di Venezia) attribuito a Leonardo Giustinian. Musiche a modo proprio, ricostruzioni e «cantasi come» nella tradizione musicale dei secoli XV-XVI-XVII per le fonti delle laude attribuite a Leonardo Giustinian*, Fondazione Levi, Venezia, 2 voll.
- Mazzoni, *Tre ballate* = MAZZONI, G. (ed.) (1892), *Tre ballate e due sonetti antichi*, F.lli Gallina, Padova.
- Meconi, *Fortuna desperata* = MECONI, H. (2001), *Fortuna desperata. Thirty-Six Settings of an Italian Song*, A-R Editions, Lucca.
- Nádas-Ziino, *The Lucca Codex* = NÁDAS, J., ZIINO, A. (ed.) (1990), *The Lucca Codex: codice Mancini: Lucca, Archivio di Stato, ms. 184, Perugia, Biblioteca comunale ‘Augusta’, ms. 3065*, LIM, Lucca.
- Nicholas Trivet, *Expositio Herculis* = USSANI, V. (ed.) (1969), Nicholai Triveti *Expositio Herculis Furentis*, in aedibus Athenaei, Romae.
- Nicolò del Preposto, *Opera* = CALVIA, A. (ed.) (2017), Nicolò del Preposto, *Opera completa*, Fondazione Ezio Franceschini, Firenze.
- Petrarca, *Opere Latine II* = BUFANO, A. (ed.) (1975), Francesco Petrarca, *Opere latine*, vol. 2, Einaudi, Torino.

- Petrarca, *Rvf* = BETTARINI, R. (ed.) (2007), Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, Einaudi, Torino, 2 voll.
- Pirovano, *Poeti del Dolce Stil Novo* = PIROVANO, D. (ed.) (2012), *Poeti del Dolce Stil Novo*, Salerno Editrice, Roma.
- Pirovano, *Poeti della corte* = PIROVANO, D. (ed.) (2020), *Poeti della corte di Federico II*, Salerno Editrice, Roma.
- Pirrotta, *Il Codice Rossi* = PIRROTTA, N. (ed.) (1992), *Il Codice Rossi 215. Biblioteca Apostolica Vaticana, con i frammenti della Fondazione Opera Pia don G. Greggiati di Ostiglia*, LIM, Lucca.
- Pirrotta, *The music* = PIRROTTA, N. (ed.) (1964), *The music of Fourteenth Century Italy*, in CMM, vol. VIII, to. 5.
- Prodenzani, *Rime* = CARBONI, F. (ed.) (2003), Simone de' Prodenzani, *Rime*, Vecchiarelli, Firenze.
- Prodenzani, *Sollazzo e Saporetto* = REALE, L. M. (ed.) (1998), Simone de' Prodenzani, *Sollazzo e Saporetto*, Fabrizio Fabbri, Perugia.
- PSs I-III = DI GIROLAMO, C. (dir.), *I poeti della Scuola Siciliana*, vol. 1. Antonelli, R. (ed.), *Giacomo da Lentini*, vol. 2. Di Girolamo, C. (ed.), *Poeti della corte di Federico II*, vol. 3. Coluccia, R. (ed.), *Poeti Siculo-toscani*, Mondadori, Milano.
- Sacchetti, *LdR (Ageno)* = BRAMBILLA AGENO, F. (ed.), Franco Sacchetti, *Il libro delle Rime*, L. Olschki, Firenze.
- Sacchetti, *LdR* = PUCCINI, D. (ed.) (2001), Franco Sacchetti, *Il libro delle rime con le lettere. La battaglia delle belle donne*, UTET, Torino.
- Sapegno, *Poeti minori* = SAPEGNO, N. (ed.) (1952), *Poeti minori del Trecento*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- Scentonni, *Laudario orvietano* = SCENTONI, G. (ed.) (1994), *Laudario Orvietano*, CISAM, Spoleto.
- Sercambi, *Novelle* = SINICROPI, G. (ed.) (1995), Giovanni Sercambi, *Novelle*, Le Lettere, Firenze.
- Sercambi, *Novelliere* = ROSSI, L. (ed.) (1974), Giovanni Sercambi, *Il Novelliere*, Salerno Editrice, Roma.
- Serventi, *Il Bianco da Siena* = SERVENTI, S. (ed.) (2013), *Il Bianco da Siena, Laudi*, Antonianum, Roma.
- Sucato, *Il Codice Rossiano* = SUCATO, T. (ed.) (2003), *Il Codice Rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello*, ETS, Pisa.
- Toscani, *Le laude dei Bianchi* = TOSCANI, B. (ed.) (1979), *Le laude dei Bianchi. Edizione critica dal codice Vaticano Chigiano*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze.

- Trucchi, *Poesie italiane inedite* = TRUCCHI, F. (ed.) (1846), *Poesie italiane inedite di dugento autori: dall'origine della lingua infino al secolo decimo-settimo*, Guasti, Prato, 2 voll.
- Varanini, *Cantari religiosi* = VARANINI, G. (ed.) (1965), *Cantari religiosi del Trecento. Neri Pagliaresi, Fra Felice Tancredi da Massa, Niccolò Cicerchia*, Laterza, Bari.
- Varanini, *Rime sacre* = VARANINI, G. (ed.) (1970), *Neri Pagliaresi, Rime sacre di certa o probabile attribuzione*, Le Monnier, Firenze.
- Villani, *Cronica* = PORTA, G. (ed.) (1995), Matteo Villani, *Cronica. Con la continuazione di Filippo Villani*, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, Parma-Milano, 2 voll.
- Villani, *Nuova cronica* = PORTA, G. (ed.) (2007), Giovanni Villani, *Nuova cronica*, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, Parma-Milano, 2007.
- Wolf, *Squarcialupi Codex* = WOLF, J. (ed.) (1955), *The Squarcialupi Codex Pal. 87 der Bibl. Medicea Laurenziana zu Florenz*, Kistner et Siegel, Lippstadt.
- Ziino, *Il Codice* = ZIINO, A. (ed.) (1994), *Il Codice T.III.2*, LIM, Lucca.

Studi e saggi

- ABRAMOV-VAN RIJK, E. (2009), *Parlar cantando. The practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600*, Peter Lang, Bern.
- ACONE, L. (2011), *Les âmes dansantes dans la 'Divine Comédie' de Dante*, in Alamichel-Braida 2011, pp. 226-251.
- AEBISCHER, P. (1965), *À propos de "foris" et "foras" dans le latin médiéval d'Italie: considérations sur la répartition de ces deux types dans la Romania*, in *Omagiu lui Alexandru Rosetti*, Academia Republicii Socialisti România, Bucuresti, pp. 1-8.
- ALAMICHEL M. F., BRAID, R. (ed.) (2011), *Texte et contexte. Littérature et histoire de l'Europe médiévale*, Michel Houdiard, Paris.
- ALBONICO, S., JURI, A. (ed.), (2018), *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, ETS, Pisa.
- ALM, R., MCLAMORE, A., Reardon, C. (ed.) (1996), *Musica Franca. Essays in Honor of Frank A. D'Accone*, Pendragon, New York.
- ANTOLINI, B. M., GIALDRONI, T. M., PUGLIESE, A. (2003), «*Et facciam dolci canti*». *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, LIM, Lucca, 2 voll.
- ARDIASSINO, E. (2009), *Tempo liturgico e tempo storico nella 'Commedia' di Dante*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano.

- ARGURIO, S., ROVERE, V. (2022), *Laureatus in Urbe I*, Aracne, Roma.
- AVALLE, d'A. S. (1992), *L'anisosillabismo reale e/o virtuale: poesia e musica e il trattamento delle sillabe atone*, in *Introduzione*, in CLPIO, pp. XXIII-CCLXX.
- AVALLE, d'A. S. (2017), *Le forme del canto. La poesia nella scuola tardoantica e altomedievale*, ed. M. S. Lannutti, Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- BAGGIO, S., TARAVACCI, P. (2024), *Lingue vive, lingue morte. Atti della Giornata di studi (Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 22 marzo 2024)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- BAGLIONI, F. (2007), *San Barnaba a Firenze. La chiesa, il rione, i restauri*, Noè, Firenze.
- BALDELLI, I. (2004), *Ballate e preghiere in un libro di conti del secolo XIV*, in "Studi di filologia italiana", 10, 1952, pp. 25-36.
- BALDUINO, A. (2004), *Novelle in ottave dal Tre al Cinquecento*, in "Stilistica e metrica italiana", 4, pp. 203-27.
- BARAŃSKI, Z., MC LAUGHLIN, M. (ed.) (2010), *Dante the Lyric and Ethical Poet*, Modern Humanities Research Association, London.
- BARBI, M. (1938), *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori, da Dante a Manzoni*, Sansoni, Firenze.
- BARBIERI, E. (2007), "L'editio princeps" di Jacopone da Todi (Firenze, Boacorsi, 1490): note bibliografiche, in "La Biblio filia", 109, 2, pp. 105-142.
- BARBLAN, G. (ed.) (1988), *Dante e la Bibbia*, Atti del Convegno internazionale (Firenze, 26-28 settembre 1986), L. Olschki, Firenze.
- BATTAGLIA RICCI, L. (1994), *Comporre il libro, comporre il testo. Nota sull'autografo di Franco Sacchetti*, in Placella-Martelli 1994, pp. 287-311.
- BECCARIA, G. L., MARELLO, C. (ed.) (2002), *La parola al testo. Scritti per Bice Mortara Garavelli*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- BEGGIATO, F., MARINETTI, S. (ed.) (2002), *Vettori e percorsi tematici nel Mediterraneo romanzo*, Rubettino, Roma.
- BELTRAMI, P. G. (1986), *Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante*, in "Metrica", 4, pp. 67-107.
- BELTRAMI, P. G. (2010), *I poeti siciliani nella nuova edizione (appunti su testo e metrica)*, in "Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani", 23, pp. 425-46.
- BELTRAMI, P. G. (2015), *L'esperienza del verso. Scritti di metrica italiana*, il Mulino, Bologna.

- BERARDI, L. (2014), *Ancora sulla cesura epica nella lirica italiana del Duecento: il caso di ser Cione Baglioni*, in “Medioevo Letterario d’Italia”, 11, pp. 9-36.
- BERTINETTO, P. M. (1978), *Strutture soprasegmentali e sistema metrico*, in “Metrica”, 1, pp. 1-54.
- BERTINETTO, P. M. (1981), *Strutture prosodiche dell’italiano*, Accademia della Crusca, Firenze.
- BERTINETTO, P. M. (1988), *Autonomia e relazionalità della metrica*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia”, 18, 3, pp. 1387-1409.
- BERTOLO, F. M., CURSI, M., PULSONI, C. (ed.) (2018), *Bembo ritrovato. Il postillato autografo delle ‘Prose’*, Viella, Roma.
- BESSELER, J. (1952), *The Manuscript Bologna, Biblioteca Universitaria 2216*, in “Musica Disciplina”, 6, pp. 39-65.
- BIADENE, L. (1887), *Un manoscritto di rime spirituali (cod. Hamilton 348)*, in “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, 9, pp. 186-214.
- BIGGI, L. (2020), *I santuari gesuati*, in Gagliardi 2020, pp. 283-296.
- BILLANOVICH, G. (1937), *Per l’edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustinian*, in “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, 110, pp. 197-231.
- BILLANOVICH, G. (1939), *Alla scoperta di Leonardo Giustinian*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia”, 8, pp. 99-130.
- BILLY, D., CANETTIERI, P., PULSONI C., ROSELL, A. (ed.) (2003), *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Carocci, Roma.
- BLOXAM, M. J., FILOCAMO, G. (ed.) (2009), “*Uno gentile e subtile ingenio*”: *Studies in Honor of Bonnie Blackburn*, Brepols, Turnhout.
- BOCCARDO, G. B., CHECCHI, D., VOLPI, M. (ed.) (2023), *Dantismi. L’eredità di Dante tra parole e musica*. Atti del Convegno (Pavia-Cremona, 24-26 novembre 2021), Franco Cesati, Firenze.
- BORGHI, R., ZAPPALÀ, P. (ed.), (1995), *L’edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Atti del Convegno internazionale (Cremona, 48 ottobre 1992), LIM, Lucca.
- BORIAUD, J. Y., LAMARQUE, H. (ed.) (2002), *Les Cahiers de l’Humanisme*, vol. III. *Pétrarque épistolier*, Les Belles Lettres, Paris.
- BRAMBILLA AGNO, F. (1939), *Il Bianco da Siena: notizie e testi inediti*, Editrice Dante Alighieri, Genova.
- BROGGI, F. (ed.) (2004), *Percorsi incrociati. Studi di letteratura e linguistica italiana*. Atti del Dies Romanicus Turicensis, Leonforte, Insula.

- BRUGNOLO, F. (2014), "...esta bella pargoletta". L'amore "giovanile" nella lirica italiana antica e in Dante, in "Deutsches Dante-Jahrbuch", 89, pp. 55-82.
- BRUGNOLO, F., GAMBINO, F. (ed.) (2009), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, interpretazioni, tradizioni*. Atti del VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, Unipress, Padova, 2 voll.
- BRUNETT, C. (ed.) (1994), *Études sur le symbolisme de la Sagesse et sur l'iconographie*, Variorum, Aldershot-Brookfield.
- BRUNI, F. (ed.) (1992), *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, UTET, Torino.
- BRUSCHETTI, P. (ed.) (2020), *Frate Elia, i laici e le associazioni laicali cortonesi*, CISAM, Spoleto.
- CALVIA, A., CHECCHI, D. (2023), Appunti sulla 'Commedia' nella polifonia fiorentina del Trecento, in Boccardo-Checchi-Volpi 2023, pp. 215-235.
- CALVIA, A., LANNUTTI, M. S. (2019), Mono- e pluristrofismo nelle ballate italiane intonate. *Stil novo, Ars nova e tradizione manoscritta*, in Chail-lou-Amadieu-Floquet-Grimaldi 2019, pp. 189-214.
- CALVIA, A., LANNUTTI, M. S. (ed.) (2015), *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'Ars nova*, Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- CAMBONI, M. C. (2017), *Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia dai Siciliani a Petrarca*, Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- CAMPA, C. (ed.) (2023), *Lectio in musica Dantis. Dante e la musica del suo tempo: Filologia e Musicologia a confronto*, IBIMUS, Roma.
- CAMPAGNOLO, S. (2005), *Petrarca e la musica del suo tempo*, in Chegai-Luzzi 2005, pp. 3-41.
- CANNETI, C. (2021), Forme senesi e non senesi nel manoscritto S5 delle 'Lettere' di Caterina da Siena, in "Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo", 123, p. 397-438.
- CAPOVILLA, G. (1977), *Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco. Casi di connessioni interne e di monostrofismo nella ballata italiana 'antica'*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", 154, pp. 238-260.
- CAPOVILLA, G. (1978), Note sulla tecnica della ballata trecentesca, in Ziino 1978, pp. 107-147.
- CAPOVILLA, G. (1982), *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale "antico" dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, in "Metrica", 3, pp. 159-252.

- CAPPUCCIO, C., BUCCELLATO, E. (2008), *Musica e "contrafacta": repertori mariani e canzoni di crociata*, in Peron-Andreose 2008, pp. 79-104.
- CAPPUCCIO, C., ZULIANI, L. (2006), «*Leatum meum bonum*: i silenzi di Petrarca sulla musica», in "Quaderns d'Italià", 11, pp. 329-58
- CARACI VELA, M. (1997), *Una nuova attribuzione a Zacara da un trattato musicale del primo Quattrocento*, in "Acta Musicologica", 69, pp. 182-185.
- CARACI VELA, M. (2011), *Gli studi sulla musica italiana del Trecento nel secolo XXI: qualche osservazione sui recenti orientamenti di ricerca*, in "Philomusica on-line", 10, pp. 62-95.
- CARACI VELA, M. (2014), *Per una nuova lettura del madrigale 'Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio' di Jacopo da Bologna*, in "Philomusica on-line", 13, pp. 1-58.
- CARACI VELA, M., TAGLIANI, R. (2003), 'Dedutto sei': alcune osservazioni e una nuova proposta di edizione, in Antolini-Gialdroni-Pugliese 2003, vol. 1, pp. 263-294.
- CARBONI, F., ZIINO, A. (2012), *Polyphonic laude and Hymns in a Franciscan Codex from the End of the Fifteenth Century*, in "Early Music History", 31, pp. 86-151.
- CARBONI, F., ZIINO, A., (1996), *Un elenco di composizioni musicali della seconda metà del Quattrocento*, in Alm-McLamore-Reardon 1996, pp. 425-287.
- CARDINI, F. (1989), *Il Medioevo in Toscana: de finibus Tuscie*, Arnaud, Firenze.
- CARLUCCI, G. (1893), *Musica e poesia nel mondo galante del sec. XIV*, Zanichelli, Bologna.
- CAROCCI, A. (2014), «*Non si odono altri canti*». Leonardo Giustinian nella Venezia del Quattrocento. Con l'edizione delle canzonette secondo il ms. Marciano It. IX 486, Viella, Roma.
- CARRAI, S. (1980), *Un musicista del tardo Duecento (Mino d'Arezzo) in Nicolò de' Rossi*, in "Studi sul Boccaccio", 12, pp. 39-46.
- CARRAI, S. (2009), rec. a PSs, in "Lettere italiane", 61, pp. 466-475.
- CASELLA, M. (1939), *Endecasillabi di dodici sillabe?*, in "Studi Danteschi", 24, pp. 79-109.
- CASINI, T. (1889), *Notizie e documenti per la storia della poesia italiana nei secoli XIII e XIV*, II. *Due antichi repertori poetici*, in "Propugnatore", 2, pp. 197-271, 356-405.
- CASINI, T. (1913), *Studi di poesia antica*, S. Lapi, Città di Castello.

- CASOTTI, G. (1714), *Memorie istoriche della miracolosa immagine di Maria Vergine dell'Impruneta*, G. Manni, Firenze, 2 voll.
- CASTELLANI, A. (1967), *Italiano e fiorentino*, in "Studi di Linguistica Italiana", 7, pp. 3-19.
- CASTELLANI, A. (1980), *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, Salerno Editrice, Roma, 3 voll.
- CASTELLANI, A. (2000), *Grammatica storica della lingua italiana*, vol. 1. *Introduzione*, il Mulino, Bologna.
- CASU, A. (2004), *Strategie attributive e canone della tradizione: per l'edizione delle ballate di Cino da Pistoia*, in Broggi 2004, pp. 11-31.
- CATELLI, N. (2008), *Coreografia paradisiache. Le danze dei Sapienti (Par. XIV)*, in "L'Alighieri", 32, pp. 119-138.
- CATTIN, G. (1958), *Contributi alla storia della lauda spirituale*, vol. 1. *Sulla evoluzione musicale e letteraria della lauda nei secoli XIV e XV*, in "Quadrivium", 2, pp. 5-35.
- CATTIN, G. (1977), *Musiche per le laude di Castellano Castellani*, in "Rivista Italiana di Musicologia", 12, pp. 183-230.
- CATTIN, G. (1979), *I "cantasi come" in una stampa di laude della Biblioteca Riccardiana (Ed. r. 196)*, in "Quadrivium", 19, pp. 5-52.
- CATTIN, G. (1983), *Le laude intonate sulle musiche del codice Squarcialupi*, in Gallo 1983, pp. 243-251.
- CATTIN, G. (2003), *Studi sulla lauda offerti all'autore da F. A. Gallo e F. Luisi*, a cura di P. Dalla Vecchia, Torre d'Orfeo, Roma.
- CECCHERINI, U. (1890), *Santa Maria all'Impruneta: notizie storiche*, A. Ciardi, Firenze.
- CECCHI, P. (2005), *La fortuna musicale della "Canzone alla Vergine" petrarchesca e il primo madrigale spirituale*, in Chegai-Luzzi 2005, pp. 247-297.
- CERULLO, S. (2019), *Canto. Scelta di voci del 'Tesoro della Lingua Italiana delle Origini'* (ventiduesima serie), in "Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano", 24, pp. 23-56.
- CHAILLOU-AMADIEU, C., FLOQUET, O., GRIMALDI, M. (ed.) (2019), *Philologie et Musicologie. Des sources à l'interprétation poético musicale (XII^e-XVI^e siècle)*, Garnier, Paris.
- CHEGAI, A., LUZZI, C. (ed.) (2005), *Petrarca in musica. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Arezzo, 18-20 marzo 2004)*, LIM, Lucca.
- CILIBERTI, G. (1990), *Fonti musicali per poeti e scelte poetiche di musicisti a Firenze nel tardo Medioevo*, in "Archivio storico italiano", 148, pp. 767-792.

- COLANTUONO, M. I. (2014), *Reminiscenze melodiche e filiazioni tematiche tra le Cantigas de Santa Maria del codice di Las Huelgas*, in "Cognitive Philology", 7, pp. 1-11.
- COLTON, L., SHEPPARD, T. (ed.) (2017), *Sources of Identity: Makers, Owners, and Users of Music Sources Before 1600*, Brepols, Turnhout.
- COLUCCIA, R., GUALDO, R. (ed.) (1999), *Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile, per la definizione del canone*. Atti del convegno di Lecce (21-23 aprile 1998), Congedo, Galatina.
- CONTINI, G. (1976), *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Einaudi, Torino.
- CORRIGAN, R. P. (2011), *The Music Manuscript 2216 in the Bologna University Library: The copying and context of a fifteenth-century choirbook*, tesi di dottorato, University of Manchester.
- CORRIGAN, R. P. (2017), *The Creation of a Fifteenth-Century Music Book: The Scribe as Producer, Owner and User*, in Colton-Sheppard 2017, pp. 97-132.
- CORSI, G. (1959), *Madrigali e ballate inedite del Trecento*, in "Belfagor", 14, pp. 72-82, 329-340.
- CORTELAZZO, M. (ed.) (1979-1990), *Guida ai dialetti veneti*, CLUEP, Padova, 12 voll.
- CORTELAZZO, M., PACCAGNELLA, I. (1992), *Il Veneto*, in Bruni 1992, vol. 1, pp. 220-281.
- CREMONINI, S. (2006), *Per l'edizione delle laude di Feo Belcari*, tesi di dottorato, Università di Bologna.
- D'AGOSTINO, G. (1999), *La tradizione letteraria dei testi poetico-musicali del Trecento: una revisione per dati e problemi (L'area toscana)*, in Delfino-Rosa-Barezzani 1999, vol. II, pp. 389-428.
- D'ALVERNY, M. T. (1994), *Notes sur Dante et la Sagesse*, in *Études sur le symbolisme de la Sagesse et sur l'iconographie*, in Brunett 1994, pp. 5-24.
- DE ROBERTIS, D. (1952), *Cino e Cavalcanti o le due rive della poesia*, in "Studi medievali", 18, pp. 55-107.
- DE ROBERTIS, D. (1960), *Problemi di metodo* = D. De Robertis, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, in *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di Studi di Filologia italiana nel centenario della Commissione per i Testi di Lingua* (7-9 aprile 1960), Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, pp. 119-38.
- DE ROBERTIS, D. (1970), *Cantari antichi*, in "Studi di Filologia Italiana", 28, pp. 67-175.

- DE ROBERTIS, D. (1984), *Nascita, tradizione e venture del cantare in ottava rima*, in *Cantari, struttura e tradizione: atti del Convegno Internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981*, L. Olschki, Firenze, pp. 9-24.
- DE ROBERTIS, T., MIRIELLO, R. (ed.) (2013), *I manoscritti datati della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, in *MDI III*, 4 to.
- DEBENEDETTI, S. (1922), *Simone Prudenzani, Il "Sollazzo": contributi alla storia della novella, della poesia musicale e del costume nel Trecento*, Bocca, Torino.
- DEGL'INNOCENTI, L. (2011), *Il poeta, la viola e l'incanto. Per l'iconografia del canterino nel primo Cinquecento*, in "Il Paragone", 62, pp. 141-156.
- DEGL'INNOCENTI, L. (2016), «*Al suon di questa cetra*». *Ricerche sulla poesia orale del Rinascimento*, Società Editrice Fiorentina, Firenze.
- DEL POPOLO, C. (1978), *Fedeltà al testimone (Appunti)*, in "Studi e Problemi di Critica Testuale", 17, pp. 5-10.
- DEL POPOLO, C. (2000-2001), *Il nome in alcuni testi della poesia religiosa*, in "Il nome nel testo", 2-3, pp. 253-262.
- DEL POPOLO, C. (2002), *Postilla per l'articolo davanti ai nomi propri maschili (e uno femminile)*, in Beccaria-Marello 2002, pp. 573-576.
- DEL POPOLO, C. (2004), *A proposito del «Laudario di Modena»*, in "Filologia Italiana", 1, pp. 73-88.
- DEL POPOLO, C. (2007), *Attorno a Iacopone: un altro 'Stabat Mater dolerosa'*, in "Studi e Problemi di Critica Testuale", 74, pp. 27-80.
- DEL POPOLO, C. (2010), *Tra errori ed emendationes in un "laudario giustiniano"*, in "Medioevo Letterario d'Italia", 7, pp. 123-137.
- DEL POPOLO, C. (2014), *Tra sacro e profano. Saggi di filologia varia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- DELFINO, A., ROSA BAREZZANI, M. T. (ed.) (1999), «*Col dolce suon che da te piove*». *Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di N. Pirrotta*, SISMEL-Editioni del Galluzzo, Firenze, 2 voll.
- DI GIROLAMO, C. (1976), *Teoria e prassi della versificazione*, il Mulino, Bologna, pp. 99-102.
- DI GIROLAMO, C. (2005), *Scuola poetica siciliana. Metrica*, in *EF*, vol. 2, pp. 691-700.
- DI GIROLAMO, C. (2008), *Introduzione*, in *PSs*, vol. 2, pp. LXII-LXIII.
- DI GIROLAMO, C. (2013), *Gli endecasillabi dei Siciliani*, in "Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani", 24, pp. 289-312.
- DI GIROLAMO, C., FRATTA, A. (1999), *I decenari con rima interna e la metrica dei Siciliani*, in Coluccia-Gualdo 1999, pp. 167-185.

- DIECKMANN, S., HUCK, O. (2009), *Metrica e musica nel Trecento. Madrigali, ballate e cacce*, in Zimei 2009, pp. 237-253.
- DIEDERICHS, E. (1986), *Die Anfänge der mehrstimmigen Lauda vom Ende des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Schneider, Tutzing.
- DIONISOTTI, C. (1965), *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi 20-27 aprile 1965*, a cura della Società Dantesca Italiana e dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Sansoni, Firenze, 2 voll.
- DUPRÉ-THESEIDER, E. (1932), *Un codice inedito dell'epistolario di Santa Caterina da Siena*, in "Bullettino dell'Istituto storico italiano e Archivio muratoriano", 48, pp. 17-36.
- ELSHEIKH, M. S. (1971), *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto) in Niccolò de' Rossi*, in "Studi Danteschi", 48, pp. 153-166.
- FACINI, L. (2019), *Il verso della Scuola siciliana. Prosodia, ritmo e sintassi alle origini della poesia lirica italiana*, Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- FALK, R. (1979), *Parody and Contrafactum: a Terminological Clarification*, in "The Musical Quarterly", 65, 1, pp. 1-21.
- FALLOWS, D. (1994), *Dunstable, Bedyngham and "O rosa bella"*, in "The Journal of Musicology", 12, 3, pp. 287-305.
- FALLOWS, D. (1995), *Leonardo Giustinian and Quattrocento polyphonic song*, in Borghi-Zappalà 1995, pp. 247-270.
- FALLOWS, D. (1999), *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480*, Oxford University Press, Oxford.
- FERRARI, A. (ed.) (1999), *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto*. Atti del Convegno (Roma, 25-27 maggio 1995), CISAM, Spoleto.
- FIORI, A. (1999), *Discorsi sulla musica nei commenti medievali alla Commedia dantesca*, in "Studi e problemi di critica testuale", 59, pp. 67-102.
- FIORI, A. (2004), *Francesco Landini*, L'Epos, Roma.
- FOUCAULT M., BARTHES, R., DERRIDA, J. (ed.) (1968), *Théorie d'ensemble*, éditions du Seuil, Paris.
- FRASCA, G. (2019), «*Nel gran cerchio d'ombra*. Dante sulle orme di Arnaut», in "Rivista di Studi Danteschi", 19, 2, pp. 225-73.
- FRASSO, G. (2004), *Una scheda per Tommaso Bambasi*, in "Studi Petrarcheschi", n.s., 17, pp. 183-190.
- FRATI, L. (1917-1919), *Giunte agli 'Inizii di antiche poesie italiane religiose e morali' a cura di Annibale Tenneroni*, in "Archivum Romanicum", 1, 1917, pp. 441-80, 2, 1918, pp. 185-207, 3, 1919, pp. 62-94.

- FRATI, M. (2001), *Il culto delle reliquie gerosolimitane in Toscana e le modifiche spaziali degli organismi architettonici medievali*, in "Rivista di Storia e Letteratura Religiosa", 38, pp. 201-230.
- FUBINI, M. (1962), *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, vol. I. *Dal Duecento al Petrarca*, Feltrinelli, Milano.
- GAGLIARDI, I. (ed.) (2020) *Le vestigia dei gesuati. L'eredità culturale del Colombini e dei suoi seguaci*, Firenze University Press, Firenze.
- GALLO, F. A. (1976), *Antonio da Ferrara, Lancillotto Anguissola e il madrigale trecentesco*, in "Studi e problemi di critica testuale", 12, pp. 40-45.
- GALLO, F. A. (ed.) (1970), *L'Ars Nova italiana del Trecento III*, Centro di Studi sull'Ars nova italiana del Trecento, Certaldo.
- GALLO, F. A. (ed.) (1993), *Il Codice Squarcialupi. Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Med. Pal. 87*, LIM, Lucca, 2 voll.
- GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris.
- GENNRICH, F. (1918a), *Die Musik als Hilfswissenschaft der Romanischen Philologie*, in "Zeitschrift für Romanische Philologie", 39, pp. 330-361.
- GENNRICH, F. (1918b), *Musikwissenschaft und Romanische Philologie*, Niemeyer, Halle.
- GENNRICH, F. (1965), *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, F. Gennrich, Langen.
- GHISI, F. (1946), *Italian Ars nova music, the Perugia and Pistoia fragments of the Lucca Codex, and other unpublished early fifteenth century sources*, in "Musica Disciplina", 1, pp. 173-191.
- GORNI, G. (1978), *Note sulla ballata*, in "Metrica", 1, pp. 219-24.
- GORNI, G. (1981), *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, L. Olschki, Firenze.
- GORNI, G. (1988), *Parodia e scrittura in Dante*, in Barblan 1988, pp. 323-340.
- GOZZI, M. (2004a), *Sul rapporto testo-musica nel Trecento italiano: il caso del madrigale petrarchesco "Non al so amante" intonato da Jacopo da Bologna*, in "Polifonie", 4/3, pp. 165-196.
- GOZZI, M. (2004b), *Zacara nel Codex Mancini: considerazioni sulla notazione e nuove attribuzioni*, in Zimei 2004, pp. 135-168.
- GOZZI, M., ZIINO, A., ZIMEI, F. (ed.) (2014), *Beyond 50 years of Ars Nova studies at Certaldo, 1959-2009*, Atti del Convegno internazionale di studi (Certaldo, 12-14 giugno 2009), LIM, Lucca.

- GRESTI, P. (2009), rec. a PSs, in "Vox Romanica", 68, pp. 243-66.
- GRIMALDI, M. (2014), *Petrarca, il 'vario stile' e l'idea di lirica*, in "Carte Romanze", 2/1, pp. 151-210.
- GRIMALDI, M. (2020), *Amore e musica. Ancora sulla 'vestizione' delle ballate nel Medioevo*, in "Scaffale aperto", 11, pp. 99-107.
- GRIMALDI, M. (2024), *Dante lirico. Saggi sulle rime*, Vallecchi, Firenze.
- GROSSO, F. (1983), *Origine del culto alla Madonna d'Impruneta e suoi rapporti con la città di Firenze*, in Pinto-Del Grosso 1983, pp. 33-77.
- GRUBMÜLLER, K. (ed.) (1984), *Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters*, Wilhelm Fink, München.
- GUALTIERI, A. (1971), *Lady Philosophy in Boethius and Dante*, in "Comparative Literature", 23, 2, pp. 141-150.
- GUBBINI, G. (2008), *Ai margini del canone: sull'attribuibilità a Iacopone nella tradizione antica*, in Menestò 2008, pp. 489-514.
- HENNIG, K. (1909), *Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation: Ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Volks- und Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert*, Niemeyer, Halle.
- HUCK, O., JANKE, A. (ed.) (2020), *Liturgical Books and Music Manuscripts with Polyphonic Settings of the Mass in Medieval Europe*, G. Olms, Hil-desheim.
- JACOMUZZI, A. (1979), *La "pargoletta" in 'Purgatorio'* (XXXI, 58-60), in "Lettture Classensi", 8, pp. 9-26.
- JACOMUZZI, A. (1994), *Sulle "Rime" di Dante: dalle rime per la "pargoletta" alle "petrose"*, in "Le forme e la storia", 6, 1-2, pp. 15-30.
- JAKOBSON, R. (1966), *Saggi di linguistica generale*, trad. it. L. Heilmann, Feltrinelli, Milano.
- JANKE, A., ZIMEI, F. (2020), *The Altri Fragment Revisited II. From del Manuscript's Context to the Tradition of the Ballata "Be'llo sa Dio"*, in Huck-Janke 2020, pp. 135-156.
- JENNINGS, L. (2016), *Senza vestimenta. The Literary Tradition of Trecento Song*, Routledge, London-New York.
- KNÄBLE, P. (2014), *L'harmonie des sphères et la danse dans le contexte clérical au Moyen Âge*, in "Médiévales. Langue, Textes, Histoire", 64, pp. 65-80.
- KRANZ, W. (1951), *Dante und Boethius*, in "Romanische Forschungen", 63, pp. 5-24.
- KRISTEVA, J. (1968), *La sémiologie: science critique et/ou critique de la science*, in Foucault-Barthes-Derrida 1968, pp. 83-96.

- LANNUTTI, M. S. (1994), *Anisosillabismo e semiografia musicale nel Laudario di Cortona*, in "Studi Medievali", 35, pp. 1-66.
- LANNUTTI, M. S. (1999), *Dalla parte della musica, Osservazioni sulla tradizione, l'edizione e l'interpretazione della lirica romanza delle Origini*, in Righini 1999, pp. 145-168.
- LANNUTTI, M. S. (2000), "Ars" e "scientia", "actio" e "passio". Per l'interpretazione di alcuni passi del 'De vulgari eloquentia', in "Studi Medievali", 41, 1, pp. 1-38.
- LANNUTTI, M. S. (2008), *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle origini*, in "Medioevo romanzo", 32, 1, pp. 3-28.
- LANNUTTI, M. S. (2011), *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, in "Semicerchio", 44, pp. 55-67.
- LANNUTTI, M. S. (2019), "Cantar sottile": ancora sulla "vesta" di 'Per una ghirlandetta', in Persico-Sirtori-Viel 2019, pp. 45-64.
- LE CALVEZ, E., CANOVA GREEN M. C. (1997), *Texte(s) et intertexte(s)*, Rodopi, Amsterdam.
- LE LAY, C. (2013), «*Di questo tempestoso mare stella*»: la 'Stella maris' dans italienne, religieuse et profane, des XIII^e et XIV^e siècle, in "Arzana", 16-17, pp. 115-139.
- LEEKER, E. (2001), *Die Lauda: Entwicklung einer italienischen Gattung zwischen Lyrik und Theater*, Stauffenburg, Tübingen.
- LEONARDI, L. (2001), *La tradizione manoscritta e il problema testuale del laudario di Jacopone*, in *Iacopone da Todi. Atti del XXXVII Convegno storico internazionale* (Todi, 8-11 ottobre 2000), CISAM, Spoleto, pp. 177-204.
- LEONARDI, L. (1988), *Per il problema ecdotico del laudario di Jacopone: il manoscritto di Napoli*, in "Studi di Filologia Italiana", 46, pp. 13-85.
- LEONARDI, M. (2021), *Storia della lauda*, Brepols, Turnhout.
- LEONARDI, M., MARCHI L. (2025), *Towards a taxonomy of the cantasi come repertory*, in "Rivista Internazionale di Musica Sacra", in c.d.s.
- LEVI, E. (1928), *Botteghe e canzoni della vecchia Firenze*, Vecchioni, Bologna.
- LI GOTTI, E. (1945), *Poesie musicali italiane del sec. XIV*, Boccone del Povero, Palermo.
- LI GOTTI, E. (1947), *Restauri trecenteschi*, Palumbo, Palermo.
- LOKAJ, R. J. (2002), *Gherardo dans les 'Familiares' de Pétrarque*, in Boriaud-Lamarque 2002, pp. 45-56.

- MAFFIA SCARIATI, I. (2002), “Non ha Fiorenza tanti Lapi e Bindì”: su un’intricata questione attributiva, in “Studi e problemi di critica testuale”, 64, pp. 5-61.
- MANNI, P. (1979), *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, in “Studi di grammatica italiana”, 8, pp. 115-171.
- MARCHI, L. (2025), *Rethinking the chronology of the Italian Ars Nova. II. Evidence of survival in capitolo ternario of late 15th-century Siena*, in “Recercare”, 37, pp. 24-46.
- MARI, G. (1901), *Ritmo latino e terminologia ritmica medievale*, in “Studj di Filologia Romanza”, 8, pp. 35-88.
- MARIANI, U. (1927), *Scrittori politici agostiniani del secolo XIV*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze.
- MARSHALL, J. (1980), *Pour l’étude des ‘contrafacta’ dans la poésie des troubadours*, in “Romania”, 101, pp. 289-335.
- MARTI, M. (1962), *Dal certo al vero: studi di filologia e storia*, Edizioni dell’Ateneo, Roma.
- MAZZATINTI, A. (1985), *Le ballate di Niccolò da Perugia*, in Ziino 1985, pp. 179-195.
- MAZZATINTI, G. (ed.) (1934), *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d’Italia*, vol. 56, L. Olschki, Firenze.
- MENEGHETTI, M. L. (1992), *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Einaudi, Torino.
- MENESTÒ, E. (2008), *La vita e l’opera di Iacopone da Todi*. Atti del Convegno di studio (Todi, 3-7 dicembre 2006), CISAM, Spoleto.
- MENICHETTI, A. (1971), *Contributi ecdotici alla conoscenza dei Siculo-toscani*, in “Studi e Problemi di Critica Testuale”, 2, pp. 40-71.
- MENICHETTI, A. (1993), *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova.
- MENICHETTI, A. (1999), *All’intersezione di metrica e ecdotica*, in Ferrari 1999, pp. 185-192.
- MENICHETTI, A. (2006), *Saggi metrici*, ed. P. Gresti, M. Zenari, Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- MILONIA, S. (2016), *Rima e melodia nell’arte allusiva dei trovatori*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.
- MONTI, G. M. (1920), *Un laudario umbro quattrocentista dei Bianchi*, in “Biblioteca Umbra”, 9, pp. 26-35.
- MORPURGO, S. (1900), *I manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze*, in *Manoscritti Italiani*, vol. 1, Ministero dell’Educazione, Roma.

- NÀDAS, J. (1987), *The Reina Codex revisited*, in Pector 1987, pp. 69-114.
- NÀDAS, J. (1998), *A cautious reading of Simone Prodenzani's 'Il Saporetto'*, in "Recercare", 10, pp. 23-38.
- NADIN, L. (1981), *Appunti sull'epistolario di Leonardo Giustinian*, in "Lettere Italiane", 33, pp. 66-76.
- NARDI, C. (1991), *La «Leggenda riccardiana» di Santa Maria all'Impruneta: un anonimo oppositore del pievano Stefano alla fine del Trecento?*, in "Archivio Storico Italiano", 149, 3, pp. 503-551.
- NORBERG, S. (1954), *La poésie latine rythmique du haut Moyen Age*, Almqvist & Wiksell, Stockholm, pp. 26-9.
- NOTO, G. (1996), *Il giullare e il trovatore nelle liriche e nelle "biografie" provenzali*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- ORIOLI, L. (1984), *Le confraternite medievali e il problema della povertà. Lo statuto della Compagnia di Santa Maria Vergine e di San Zenobio di Firenze nel secolo XIV*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- ORLANDO, S. (1993), *Manuale di metrica*, Bompiani, Milano.
- OSTHOFF, W. (2007), 'O rosa bella' di Johannes Ciconia: riflessioni sull'"invano" nella storia della musica, in Praloran 2007, vol. 1, pp. 373-87.
- PACCIANI, B., PAOLUCCI A., PROTO PISANI, R. C. (ed.) (1987), *Il tesoro di Santa Maria Impruneta*, Becocci Scala, Firenze.
- PAGANUZZI, E. (1968), "Modulatio" e "oda" nel 'De vulgari eloquentia', in "Cultura Neolatina", 28, 1, pp. 79-88.
- PAGNOTTA, L. (1995), *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- PALERMO, M. (1990-1992), *Sull'evoluzione del fiorentino nel Tre-Quattrocento*, in "Nuovi annali della facoltà di Magistero dell'Università di Messina", 8-10, pp. 131-156.
- PAZZAGLIA, M. (1974), *Teoria e analisi metrica*, Pàtron, Bologna.
- PECTOR, S. (ed.) (1987), *Essays in Paper Analysis*, Folger, Washington.
- PERCOPO, E. (1885), *Le laudi di Fra Jacopone da Todi nei mss. della Biblioteca Nazionale di Napoli. Contributo alla edizione critica*, in "Il Propugnatore", 18, pp. 106-188.
- PERON, G., ANDREOSE, A. (ed.) (2008), "Contrafactum" = "Contrafactum". *Copia, imitazione, falso*. Atti del XXXII Convegno Interuniversitario (Bressanone 8-11 luglio 2004), Esedra, Padova.
- PERSICO, T. (2017a), "Contrefact", "contrafact", "contrafactum" (secoli XIV-XV): falsificazione, imitazione, parodia, in "Elephant&Castle", 17, pp. 5-29.

- PERSICO, T. (2017b), "Una vesta ch'altrui fu data": imitazione metrica e architettonicità in una giovanile ballata dantesca. Con un'introduzione su "contrafacta" e "cantasi come", in "Rivista di Studi Danteschi", 17, 2, pp. 317-351.
- PERSICO, T. (2020a), Appunti sulla fortuna di 'I mi son pargoletta bella e nova' nelle laude del ms. Riccardiano 2871, in "Critica del Testo", 23, 2, pp. 37-61.
- PERSICO, T. (2020b), "Ghirlanda", "corona", "alloro": alcune osservazioni sul novenario dantesco, in "Studi e Problemi di Critica testuale", 101, 2, pp. 15-19.
- PERSICO, T. (2022a), Forme di 'imitazione' sacchettiana nel repertorio laudistico del secolo XV (mss. Chig. L.VII.266 e Ricc. 2871), in "Linguistica e Letteratura", 47, 1-2, pp. 115-147.
- PERSICO, T. (2022b), "Non al suo amante più Diāna piacque" (Rvf 52): l'eco di Petrarca nei "cantasi come" italiani, in Argirio-Rovere 2022, pp. 69-84.
- PERSICO, T. (2022c), Tratti grafici e ipermetrie apparenti nel laudario Chigiano L.VII.266, in "Medioevo Letterario d'Italia", 19, pp. 125-142.
- PERSICO, T. (2023), Leonardo Giustinian e l'Ars nova del Trecento nella laude dei codici Chigiano L.VII.266 e Riccardiano 1764, in "Aevum", 97, 2, pp. 451-470.
- PERSICO, T. (2024a), Cantare e decantare la poesia nel Tre-Quattrocento: prolegomeni di una "Filologia dell'esecuzione", in "Sinestesieonline", 13, pp. 2-18.
- PERSICO, T. (2024b) = Iacopo di Lorenzo (Benci?) nel codice Riccardiano 2871: il copista, in manoscritto e i testi, in "Critica del Testo", 27/2, 2024, pp. 71-106.
- PERSICO, T. (2024c), Presenze petrarchesche nel codice Angelicano 2274: maestro Antonio di Guido e la Canzone alla Vergine (Rvf 366), in "Scaffale Aperto", 15, pp. 41-54.
- PERSICO, T., SIRTORI, M., VIEL, R. (ed.) (2019), *Sulle tracce del Dante minore II*, Sestante, Bergamo.
- PICONE M., RUBINI, L. (ed.) (2007), *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, L. Olschki, Firenze.
- PINTO, R., DEL GROSSO, F. (1983), *Impruneta, una pieve, un paese. Cultura, parrocchia e società nella campagna toscana*, Salimbeni, Firenze.
- PIROVANO, D. (2023), "Ed io baciando stava / in gran dilettaglio / con quella che m'amava, / bionda, viso d'argento". Eros e corporeità nei poeti

- della corte di Federico II, in "Medioevo Letterario d'Italia", 20, pp. 29-60.
- PIRROTTA, N. (1946-1947), *Per l'origine e la storia della caccia e del madrigale trecentesco*, in "Rivista Musicale Italiana", 48, pp. 305-323, 49, pp. 121-142.
- PIRROTTA, N. (1955), *Marchetto da Padova e l'Ars nova italiana*, in "Musica Disciplina", 9, pp. 57-71.
- PIRROTTA, N. (1966) *Ars Nova e Stil Novo*, in "Rivista italiana di musicologia", 1, 1, pp. 3-19.
- PIRROTTA, N. (1980), *I poeti della scuola siciliana e la musica*, in "Yearbook of Italian Studies", 4, pp. 5-12.
- PIRROTTA, N. (1984), *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino.
- PIRROTTA, N. (1993), *Le musiche*, in Gallo 1993, pp. 193-222.
- PIRROTTA, N., LI GOTTI, E. (1949), *Il Codice di Lucca. I. Descrizione e inventario*, in "Musica Disciplina", 3, 2-4, pp. 119-138.
- PLACELLA, V., MARTELLI, S. (ed.) (1994), *I moderni ausili dell'ecdotica*, Atti del Convegno internazionale (Fisciano-Vietri sul Mare-Napoli, 27-31 ottobre 1990), ESI, Napoli.
- PRALORAN, M. (2007), *Alcune osservazioni sullo studio delle strutture formali nei cantari*, in Picone-Rubini 2007, pp. 3-17.
- PRALORAN, M. (2011), *Metro e ritmo della poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- PRALORAN, M. (ed.) (2003), *La metrica dei 'Fragmenta'*, Antenore, Padova-Roma.
- PRALORAN, M. (ed.) (2007), *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, SISMEL-Editioni del Galluzzo, Firenze, 2 voll.
- PRALORAN, M., SOLDANI, A. (2003), *Teoria e modelli di scansione*, in Praloran 2003, pp. 1-123.
- REINER, R. (1886) *Un mazzetto di poesie musicali francesi*, in *Miscellanea di Filologia e Linguistica*, Le Monnier, Firenze, pp. 271-279.
- RESTORI, A. (1894), *Un codice musicale pavese*, in "Zeitschrift für Romanische Philologie", 18, pp. 381-401.
- RIGHINI, D. (ed.) (1999), *Psallitur per voces istas. Scritti in onore di Clemente Terni in occasione del suo ottantesimo compleanno*, SISMEL-Editioni del Galluzzo, Firenze.
- ROHLFS, G. (1966-1969), *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. 1. *Fonetica*, trad. it. S. Persichino, vol. 2. *Morfologia*, trad. it. T. Franceschi; vol. 3. *Sintassi e formazione delle parole*, trad. it. M. C.

- Fancelli, T. Franceschi, Einaudi, Torino, rist. 2021, il Mulino, Bologna.
- ROSSELL, A. (2002), *L'intermelodicità come giustificazione delle imitazioni metriche nella lirica troubadorica*, in Beggiato-Marinetti 2002, pp. 33-42.
- ROSSELL, A. (2003), *Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica gallego-portoghese*, in Billy-Canettieri-Pulsoni-Rossell 2003, pp. 167-222.
- ROSSI, F. R. (2005), “*Vergine bella*” e Dufay: dalla tradizione improvvisativa alla “*res facta*”, Chegai-Luzzi 2005, pp. 83-99.
- RUBERG, G. U. (1984), *Contrafact uff einen geistlichen sinn. Liedkontrafaktur als Deutungsweg zum Spiritualism?*, in Grubmüller 1984, pp. 69-82.
- RUGGIERO, F. (2019), *Le ballate di Dante: aspetti innovativi e osservazioni sulla tradizione manoscritta*, in “L’Alighieri”, 53, 1, pp. 5-23.
- SABBADINI, R. (1887), *Sugli studi volgari di Leonardo Giustiniani*, in “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, 10, pp. 363-371.
- SALVI, G., RENZI, L. (ed.) (2010), *Grammatica dell’italiano antico*, il Mulino, Bologna, 2 voll.
- SANTARELLI, C. (2015), “*La rota che tu sempiterni*”. Musica e danza delle sfere nella cultura visiva fiorentina del Quattrocento, in “Gli spazi della musica”, 4, 1, pp. 39-65.
- SCARDIN, G. P. (1939), *Le laude non-jacoponiche dei mss. Marciani*, in “La Bibliofilia”, 61, pp. 81-102.
- SCARDIN, G. P. (1943), *Il codice Laudario Marciano IX it. 182*, in “La Bibliofilia”, 45, pp. 109-137.
- SCHULZE, J. (1989), *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, M. Niemeyer, Halle.
- SEGRE, C. (1999), *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino.
- SERRETTA, M. (1936), *Intorno al problema degli endecasillabi crescenti del Petrarca*, in “Aevum”, 10, 2-3, pp. 423-436.
- SERRETTA, M. (1938), *Endecasillabi crescenti nella poesia italiana delle origini e nel ‘Canzoniere’ di Petrarca*, Vita e Pensiero, Milano.
- SERRETTA, M. (1940), *L’interferenza ritmica nell’endecasillabo dal Petrarca ai moderni*, in “Aevum”, 14, 2-3, pp. 385-440.
- STOESSEL, J. (2015), “*Con lagrème bagnandome el viso*”: mourning and music in late medieval Padua, in “Plainsong and Medieval Music”, 24, 1, pp. 71-89.

- STUSSI, A. (1988), *Nuovo avviamento agli studi di filologia italiana*, il Mulino, Bologna.
- TANTURLI, G. (1978), *I Benci copisti. Vicende della cultura fiorentina volgare fra Antonio Pucci e il Ficino*, in "Studi di Filologia Italiana", 36, pp. 197-313.
- TARTARO, A. (1974), *Il manifesto di Guittone e altri studi fra Due e Quattrocento*, Bulzoni, Roma.
- TENNERONI, A. (1909), *Inizii di antiche poesie italiane religiose e morali*, L. Olschki, Firenze.
- TONELLI, N. (2015), *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- TONELLI, N. (2017), *Leggere il 'Canzoniere'*, il Mulino, Bologna.
- TOSCANI, B. (1950), *L'indice dei capoversi del codice Vaticano Chigiano L.VII.266*, in "Aevum", 50, 3-4, pp. 321-347.
- TOSCANI, B. (1980), *Contributi alla storia musicale delle laude dei Bianchi*, in "Studi musicali", 9, pp. 161-170.
- TROIANO, A. (2006a), *Un laudario per condannati a morte: il ms. 1069 della Yale Beinecke Library*, in "Studi e Problemi di Critica Testuale", 72, pp. 31-70.
- TROIANO, A. (2006b), *Specchio di un condannato a morte: le rime devote di Andrea Viarani da Faenz*, in "Archivio Italiano per la Storia della Pietà", 19, pp. 127-170.
- VARANINI, G. (1974), *Il manoscritto Trivulziano 535. Laude antiche di Cortona*, in "Studi e Problemi di Critica Testuale", 8, pp. 13-72.
- VILLA, C. (2009) *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, SISMEL-Editioni del Galluzzo, Firenze.
- VILLA, C. (2010), *Il problema dello stile umile e il riso di Dante*, in Barański-McLaughlin 2010, poi in Villa 2009, pp. 215-232.
- VINCENTI, E. (2011), «*Contrafacta». Allusioni, modelli, riscrittture da san Girolamo a Pietro Aretino*», Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- VON FISCHER, K. (1970), *Quelques remarques sur les relations entre les Laudesi et les compositeurs florentins du Trecento*, in Gallo 1970, pp. 247-252.
- VON FISCHER, K. (1956), *Studien zur Italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Haupt, Bern.
- VON FISCHER, K. (1957), *The manuscript Paris, Bibl. Nat. Nouv. Acq. Frç. 6771 (Codex Reina = PR)*, in "Musica Disciplina", 9, pp. 38-78.

- WIESE, B. (1885), *Neuzehn Lieder Leonardo Giustiniani's nach den alten Drucken*, in “Bericht über das Grosserzogliche Real-Gymnasium zu Ludwigslust”, 14, pp. 1-13.
- WILKINS, E. H. (1979), *Music in the Age of Chaucer*, Brewer, Cambridge.
- WILKINS, E. H. (2011), *The making of the 'Canzoniere' and other Petrarchan studies*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- WILSON, B. (1992), *Music and Merchants: The Laudesi Companies of Republican Florence*, Clarendon Press, Oxford.
- WILSON, B. (1997), *Madrigal, Lauda, and Local Style in Trecento Florence*, in “The Journal of Musicology”, 15, 2, pp. 137-177.
- WILSON, B. (1998), *Song Collections in Renaissance Florence: the “cantasi come” Tradition and its Manuscripts*, in “Recercare”, 10, pp. 69-104.
- WILSON, B. (2009a), “Transferring Tunes and Adjusting Lines”: *Leonardo Giustinian and the Giustiniana in Quattrocento Florence*, in Bloxam-Filocamo 2009, pp. 547-467.
- WILSON, B. (2009b), *Singing Poetry in Renaissance Florence. The ‘cantasi come’ tradition (1375-1550)*, L. Olschki, Firenze.
- WILSON, B. (2014), *Dante's Forge: Poetic Modeling and Musical Borrowing in Late Trecento Florence*, in Gozzi-Ziino-Zimei 2014, pp. 25-55.
- ZAMBONI, A. (1979), *Le caratteristiche essenziali dei dialetti veneti*, in Certalzzo 1979-1990, vol. 1, pp. 9-43.
- ZAMPESE, C. (1983), *Le ballate e le cacce del Sacchetti*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 160, 3, pp. 321-343.
- ZENARI, M. (2004), *Sul madrigale antico. Note morfologiche (con due esempi dal Panciatichiano 26)*, in “Stilistica e metrica italiana”, 4, pp. 88-116.
- ZIINO, A. (1973), *Ancora sulle composizioni polifoniche di Guardiagrele. Aggiunte e precisazioni*, in “Rivista Italiana di Musicologia”, 8, pp. 9-13.
- ZIINO, A. (1978), *Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento*, in “Studi musicali”, 7, pp. 39-83.
- ZIINO, A. (1995), *Rime per musica e danza*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. Malato, vol. 2. *Il Trecento*, Salerno, Roma, pp. 455-529.
- ZIINO, A. (2023), *Dante tra i laudesi, e dintorni: alcune considerazioni*, in Campa 2023, pp. 299-312.
- ZIINO, A. (ed.) (1978), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*, Atti del III Congresso internazionale (Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975), Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana, Certaldo.
- ZIINO, A. (ed.) (1985), *L'Ars Nova italiana del Trecento V*, Enchiridion-Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana, Palermo-Certaldo, pp. 179-195.

- ZIMEI, F. (2004a), *Catalogo delle opere di Zacara*, in Zimei 2004, pp. 391-420.
- ZIMEI, F. (2004b), *Variazioni sul tema della Fortuna*, in Zimei 2004, pp. 229-246.
- ZIMEI, F. (2009), *Riflessi musicali nella novellistica toscana del Trecento (statistiche e osservazioni)*, in Zimei 2009, pp. 189-208.
- ZIMEI, F. (2019), *Forma vs. performance. (Tras)mutazioni della lauda-bal-lata*, in "Il Saggiatore musicale", 26, 1, 2019, pp. 5-22.
- ZIMEI, F. (2020), *Il laudario di Cortona nel suo contesto d'uso*, in Bruschetti 2020, pp. 169-183.
- ZIMEI, F. (2021), *Alle origini della Lauda: i "giullari di Dio" e la ricezione cortonese*, in "Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona", 37, pp. 37-59.
- ZIMEI, F. (2024), *Dinamiche dell'oralità: la simbiosi tra musica e poesia e la funzione del canto*, in Baggio-Taravacci 2024, pp. 31-50.
- ZIMEI, F. (2025), *Rethinking the chronology of the Italian Ars Nova. I - Evidence of long-term continuity in the lauda repertoire*, in "Recercare", 37, pp. 9-23.
- ZIMEI, F. (ed.) (2009), *L'Ars Nova italiana del Trecento VII*, LIM, Lucca.
- ZIMEI, F. (ed.), (2004), *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, LIM, Lucca.

Indice dei nomi e dei toponimi¹

- Abramov-van Rijk, Elena, 31n, 37n.
- Acone, Ludmila, 94n.
- Adamo, 117-118.
- Aebischer, Paul, 56n.
- Andrea da Firenze, 62, 127.
- Angelo da Camerino, 65, 106, 176, 179.
- Angelo dei Frati Romitanti, 176n.
- Anna (santa), 24, 176.
- Antonelli, Roberto, 45n.
- Antonio da Ferrara, 71.
- Antonio di Guido, 164n.
- Antonio Zacara da Teramo, 10, 38, 63, 65, 73, 139, 141n, 142, 144, 171,
- Ardissino, Erminia, 94n.
- Arnaut Daniel, 35n.
- Avalle, d'Arco Silvio, 44.
- Balduino, Armando, 47n.
- Banfi, Luigi, 29, 172.
- Barbieri, Edoardo, 29n.
- Barbieri, Nello, 27.
- Barnaba (santo), 24, 176, 179.
- Bartolino da Padova, 28.
- Battaglia Ricci, Lucia, 30n.
- Beatrice Portinari, 36, 134n.
- Becherini, Bianca, 216.
- Beda Venerabile, 138n.
- Bedyngham, John, 157n.
- Beltrami, Pietro, 43-44n.
- Bembo, Pietro, 33-34n.
- Benci, Filippo, 25, 158.
- Benci, Lorenzo, 28n.
- Berardi, Lucia, 45n, 46.
- Bernardo (santo), 92n, 164, 219n.
- Bertolo, Fabio Massimo, 34n
- Besseler, Heinrich, 136n.
- Biadene, Leandro, 85n.
- Bianco da Siena, 85, 183.
- Biggi, Laura, 85n.
- Bilancioni, Pietro, 66, 186n.
- Billanovich, Giuseppe, 34n.
- Bonaiuto Corsini, 67.
- Brambilla Ageno, Franca, 32n, 85, 137, 183n.

¹ Viste le numerose ricorrenze, non sono lemmatizzati i nomi di Cristo e di Maria.
Non compare, inoltre, il nome dello scrivente.

- Brugnolo, Stefano, 36n.
 Buccellato, Elisa, 23n, 40n.
 Cagli, 176,
 Calvia, Antonio, 20n, 32n, 36n,
 52-53n, 58, 100, 137, 154, 167,
 200.
 Camboni, Maria Clotilde, 19n.
 Campagnolo, Stefano, 35n.
 Campaldino, 24, 177.
 Canneti, Caterina, 53n.
 Canova-Green, Marie-Claude,
 40n.
 Capovilla, Guido, 36n, 52.
 Cappelli, Adriano, 65, 163n.
 Cappuccio, Chiara, 23n, 35n,
 40n.
 Caraci Vela, Maria, 36-37n, 63,
 141.
 Carboni, Fabio, 25-26, 110n,
 117n, 127n, 133n, 136n, 142n,
 152n, 155n, 158, 167n, 198n,
 200n.
 Cardini, Franco, 80n.
 Carducci, Giosue, 59-61, 66, 71,
 84n, 93n, 95n, 100n, 113n,
 119n, 125, 132, 180.
 Carocci, Anna, 26, 34, 135.
 Carrai, Stefano, 31n, 44n.
 Casella (musico), 36.
 Casella, Mario, 45n.
 Casini, Tommaso, 68, 71, 211n.
 Castel San Giovanni, 26.
 Castellani, Arrigo, 54-55n,
 116n, 144n, 171n.
 Catelli, Nicola, 94n.
 Caterina d’Alessandria (santa),
 24, 206-207.
 Caterina da Siena (santa), 26.
 Ceccherini, Ugo, 81.
 Cerullo, Speranza, 21n.
 Cian, Vittorio, 60, 67, 104n,
 203n.
 Cicchella, Attilio, 14.
 Ciliberti, Galliano, 26, 29.
 Cione Baglioni, 46.
 Colantuono, Maria Annun-
 ziata, 41n.
 Contini, Gianfranco, 20n, 216n.
 Corriga, Ralph Patrick, 136n.
 Corsi, Giuseppe, 14n, 31-33,
 59-62, 64-68, 84, 91n, 93n,
 95n, 100, 104n, 108n, 113,
 117, 119n, 125, 127, 129, 132,
 137n, 147n, 149n, 163, 174n,
 176-177n, 180, 186n, 188,
 198, 200n, 203, 205n, 208n,
 211n.
 Cortelazzo, Michele, 54n.
 Cremonini, Stefano, 32n, 63,
 135-136, 144, 171.
 Crescimbeni, Giovanni Mario,
 176.
 Cursi, Marco, 34n.
 D’Agostino, Gianluca, 23n,
 36n, 91n, 93n, 100n, 105n,
 113n, 125n, 137n, 184n, 186n,
 211n.
 Dante Alighieri, 19-22, 28, 31,
 34-37, 42n, 48, 70, 82n, 128n,
 131n, 163n, 193, 215.
 De Robertis, Domenico, 47n,
 52.
 De Robertis, Teresa, 27-29.
 Debenedetti, Santorre, 100n.
 Degl’Innocenti, Luca, 22n.
 Del Popolo, Concetto, 13-14,
 29n, 47-49n, 53n, 85n, 178n,
 192n, 215n.

- Di Girolamo, Costanzo, 43-45.
Dieckmann, Sandra, 154n.
Diederichs, Helmut, 81n, 93,
96n, 100n, 105n, 117n, 125n,
127n, 129n, 133n, 137n, 147n,
149n, 174n, 177, 184n, 186n,
188n, 198n, 201n, 203n, 208-
209n, 211n.
Du Cange, Charles, 82n.
Dunstable, John, 157n.
Dupré-Theseider, Eugenio, 27.
Egidio Romano, 176.
Elisabetta (santa), 97-98, 217,
219.
Elisabetta da Messina, 38n.
Ellinwood, Leonard, 59-68,
91n, 104n, 106n, 117n, 119n,
125n, 129n, 132n, 147n, 149n,
163n, 174n, 176n, 186n, 198n,
203n, 211n.
Elsheikh, Mahmoud Salem,
31n, 36n.
Facini, Laura, 46.
Falk, Robert, 39n.
Feo Belcari, 32, 34, 38, 63, 70,
135, 144, 158, 171.
Ferrari, Giuseppe, 59, 61, 66,
84, 113n, 180n.
Ferrero, Giuseppe Guido, 46-
47n.
Fiesole, 176.
Firenze, 24, 28, 59-62, 81, 84, 93-
94, 96, 99n, 102, 107, 112,
119, 127, 176, 179-180, 181.
Francesco Landini, 10, 28, 32,
37, 52-53, 59-68, 79, 91, 95,
100, 104, 106, 113n, 115, 117,
119, 125, 129, 132-133, 140,
147-149, 160, 163, 174, 176,
186, 188, 191, 198, 203, 211.
Franco Sacchetti, 104, 112.
Francesco Petrarca, 10, 28, 35-
36, 66-70, 88, 133, 164, 183.
Frasca, Gabriele, 36n.
Frasso, Giuseppe, 35n.
Frati, Ludovico, 13, 26, 81n,
123n, 176n, 183-186, 193n,
200.
Fubini, Mario, 43n.
Gabriele (arcangelo), 180, 215,
220.
Galletti, Gustavo, 32, 64, 66,
135, 154-158, 180-182.
Gallo, Franco Alberto, 23n.
Gautier de Coinci, 40n.
Gennrich, Friedrich, 39-41.
Gherardo Petrarca, 35n.
Ghisi, Federico, 136n.
Giacomo da Lentini, 45, 163n.
Giovanni (santo), 90n, 103,
110n.
Giovanni Battista (santo), 24,
96-98, 179n, 188-189.
Giovanni Ciconia, 10, 61, 62,
64, 70, 109, 123, 136-139, 141,
157.
Giovanni da Firenze, 10, 28, 59,
93-94.
Giovanni da Terranuova, 47.
Giovanni de' Medici, 164n.
Giovanni Pietro Demangieri,
26.
Giovanni Sercambi, 71, 154.
Giovanni Villani, 81.
Giuda, 184, 194.
Giunta, Claudio, 35n.

- Gorni, Guglielmo, 31n, 39n, 52n.
- Gozzi, Marco, 13-14, 35n, 139, 183.
- Gresti, Paolo, 45n.
- Grimaldi, Marco, 15, 20, 21n, 31, 41n, 131n, 215.
- Grosso, Fulvio, 81n.
- Gualtieri, Angelo, 36n.
- Gualtieri di Brienne, 179n.
- Guasti, Cesare, 80n.
- Guglielmo di Francia, 24, 68, 205, 208.
- Guido Cavalcanti, 38n.
- Guido da Pisa, 20n.
- Guido Guinizzelli, 192n.
- Guiduccino della Fratta, 132-133.
- Guillaume Dufay, 35.
- Guiot de Dijon, 40n.
- Hennig, Karl, 39-41.
- Huck, Oliver, 154n.
- Husmann, Heinrich, 59, 91n.
- Iacometti, Fabio, 216n.
- Iacopone da Todi, 86, 176n.
- Impruneta, 24, 80-82.
- Jacomuzzi, Alessandro, 36n.
- Jacopo da Bologna, 66, 70, 183.
- Jacopo Pianellaio, 33, 59, 61, 68, 84, 112, 180.
- Jakobson, Roman, 43n.
- Janke, Andreas, 29, 144, 171.
- Jennings, Lauren Mc Guire, 22, 25-26, 27, 110n, 123n.
- Knäble, Philip, 94n.
- Kranz, Walther, 36n.
- Kristeva, Julia, 40n.
- Lannutti, Maria Sofia, 14-15, 19-21, 32n, 39n, 41-42n, 44n, 52-53, 58, 193n.
- Lapo Farinata, 38n.
- Lemmo Orlandi, 38n.
- Leonardi, Matteo, 14, 26-27, 29-31, 42n.
- Leonardo Giustinian, 33-35, 49-50, 54, 61, 64, 70, 85, 87, 109, 135, 157.
- Levasti, Arrigo, 89n, 185n.
- Levi, Ezio, 60, 67, 104n, 125, 196n, 203n.
- Lippo (musico), 31.
- Lisini, Alessandro, 215n.
- Lodovico da Rimini, 35.
- Luca (pittore), 80.
- Luca (santo), 80, 97, 98n, 169n, 181n, 184n, 216n.
- Luisi, Francesco, 13, 25-28, 32n, 85, 96n, 109, 117n, 123n, 127-129n, 133n, 139n, 142n, 147n, 155n, 157n, 167n, 174n, 177n, 183, 186n, 188n, 193n, 196n, 200-201n, 206n, 208n.
- Maestro Piero, 93-94, 154n.
- Maffia Scariati, Irene, 31n.
- Manni, Paola, 53-56n.
- Marchi, Lucia, 23n, 42n, 157.
- Marco (santo), 175n, 184n.
- Mari, Giovanni, 20n.
- Mariani, Ugo, 176n.
- Marshall, John, 39-41.
- Matteo (santo), 136n, 155n, 156, 161, 217.
- Mazzoni, Guido, 66-67, 186n, 198n.
- Meconi, Honey, 216.
- Milonia, Stefano, 40-41n.

- Miriello, Rosanna, 27-29.
Monti, Gennaro Maria, 26.
Nardi, Carlo, 80n, 82n.
Neri Pagliaresi, 26-29, 31, 37, 58, 60, 63-65, 67, 71-72, 86, 102, 120, 164, 180-181, 193.
Nicolò del Preposto, 26, 28-32, 56-60, 63-67, 100, 137, 154-155, 167- 20.
Norberg, Dag, 47n.
Noto, Giuseppe, 21n.
Orlando, Sandro, 49n.
Orsanmichele, 24n, 106, 179n.
Osthoff, Wolfgang, 157n.
Paccagnella, Ivano, 54n.
Pacciani, Bruno, 81.
Paganuzzi, Emilio, 20n.
Paolo (santo), 89n.
Paolucci, Antonio, 91n.
Percopo, Giovanni, 85n.
Pirovano, Donato, 14, 45n, 138n, 192n.
Praloran, Marco, 43-44n.
Prodenzani, Simone, 100, 109, 140-141, 152n.
Proto Pisani, Caterina, 81n.
Puccini, Daniele, 45n, 104.
Pulsoni, Carlo, 34n.
Reparata (santa), 24, 176n, 179n.
Rohlf, Gerard, 45n, 54n, 113n, 161n.
Rossell, Antoni, 41n.
Ruberg, Uwe, 39n.
Ruggiero, Federico, 53.
Santarelli, Cristina, 94n.
Sapegno, Natalino, 59n, 60, 66, 93, 102, 125n, 137n.
Scardin, Giovanni Paolo, 85.
Segre, Cesare, 37.
Seneca, Lucio Anneo, 20n.
Serventi, Silvia, 183.
Siena, 26, 85, 176, 183, 194n.
Sirtori, Marco, 14.
Soldani, Arnaldo, 44n.
Soldanieri, Niccolò, 10, 60, 102, 154.
Stefano (pievano), 80, 82.
Stussi, Alfredo, 47n.
Tagliani, Roberto, 63, 141.
Tanturli, Giuliano, 25-26.
Tenneroni, Annibale, 13, 25-28, 96n, 106n, 117n, 127n, 129n, 133n, 142n, 147n, 149n, 174n, 177n, 183, 188n, 193n, 196n, 198n, 200, 201n, 206n, 208n.
Tonelli, Nataschia, 163n.
Toscana, 22, 46, 56, 80-81, 85, 89, 116n, 144n.
Toscani, Bernard, 25-26, 123n.
Trucchi, Francesco, 59-61, 64, 93n, 95n, 100n, 119n, 154.
Vanni di Martino, 106, 155, 174.
Varanini, Giorgio, 13, 26-29, 31, 37, 71, 102, 164, 181, 193.
Villa, Claudia, 134n.
Von Fischer, Kurt, 23n, 33n, 91n, 93n, 96n, 100n, 105-106n, 117n, 125n, 127n, 133n, 137n, 147n, 149n, 155n, 167n, 174n, 177n, 184n, 186n, 188n, 191n, 198n, 201, 203n, 206n, 209n, 211n.
Wilson, Blake, 13, 22-29, 33-38, 72, 87n, 91n, 93n, 96n, 100n, 102n, 105n, 108n, 110n, 113n, 117n, 123n, 125n, 127n, 129n, 133n, 136-137n, 139n, 142n,

- 147n, 149n, 152n, 155n, 164n, 167n, 174n, 177n, 183-184n, 186n, 188n, 191n, 193n, 196n, 198n, 200-201n, 203n, 206n, 209n, 211n.
- Wolf, Johannes, 59-68, 91n, 93n, 104n, 106n, 117n, 119n, 125n, 127n, 129n, 142n, 147n, 149n, 163n, 174n, 176n, 186n, 198n, 203n, 205n, 208n, 211n.
- Zaccaria (santo), 98.
- Zamboni, Alberto, 54n.
- Zampese, Cristina, 104n.
- Zanobio (santo), 176-177, 179.
- Zenari, Massimo, 52n, 93.
- Ziino, Agostino, 13-15, 25-26, 31n, 105n, 110n, 117n, 136n, 139n, 157-158n, 178n, 200n.
- Zimei, Francesco, 9, 13-14, 19n, 23n, 29, 35n, 41n, 71, 141-142n, 144, 171, 217.
- Zuliani, Luca, 35n.

Indice dei manoscritti

ASSISI

Biblioteca e Centro di documentazione francescana del Sacro Convento di San Francesco

187: 125

BERLIN

Deutsche Staatsbibliothek

Ham. 348: 54, 59, 84-90.

Mus. 40613: 109.

BOLOGNA

Museo Internazionale e Biblioteca della Musica

Q.15: 35, 61, 70, 109.

CHICAGO

Newberry Library

75.1: 63, 135.

CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana

Chig. M.IV.96: 32.

Chig. L.VII.266: 25, 32-33, 48-49, 54-56, 59-73, 79, 82, 84, 86, 87-90, 95, 97-98, 108-118, 121, 1123, 127-132, 135, 139, 140-143, 147, 149, 152, 154-158, 160, 167-168, 174-177, 179, 183, 188-191, 193-198, 200-202, 205, 207, 209-210, 219-220.

Lat. 3214: 36n.

Lat. 3793: 45.

Rossi 215: 23.

Rossi 424: 32, 63, 66, 106, 135, 180-182.

Rossi 651: 183.

Urb. lat. 1411: 64-70, 157.

CORTONA

Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca

95: 38, 73, 216, 219.

96: 38, 216, 219.

FAENZA

Biblioteca Comunale

117: 141, 183.

FIRENZE

Archivio di San Lorenzo

2211: 60-61, 64, 66, 68, 70, 95, 113, 119, 144, 147, 171, 183, 186, 198,
211.

Archivio di Santa Maria del Fiore

Z.I.2170: 179n.

Biblioteca Marucelliana

C.155: 84, 133.

Biblioteca Medicea Laurenziana

Ash. 480: 33, 55-56, 59, 63, 65, 84, 86-90, 135, 167, 168-170.

Ash. 574: 32n, 79n, 113n.

Redi 9: 45.

Redi184: 84, 113.

Redi 121: 63-135.

XLI 17: 63, 135.

Biblioteca Nazionale Centrale

Magl. VI. 63: 188.

Magl. VII.4: 26, 67, 200-202.

Magl. VII.27: 55-56, 59, 84-86, 88-90.

Magl. VII.1040: 96.

Magl. VII.1041: 149, 174, 188.

Magl. VII.1078: 95.

Magl. VII.1163: 63, 135.

Magl. IX.140: 55-56, 59, 63-65, 84, 86-90, 141-143, 155-156, 167-170.

Magl. XIX.164: 73.

Magl. XXXVIII.130: 26, 31-32, 51, 54-56, 59-61, 65-67, 71-73, 84, 86-90, 102, 119-122, 163-164, 180-181, 193, 216-218.

Pal. 87: 9, 59-70, 91, 93, 95, 98, 100, 102, 104, 106, 117, 119, 125, 127, 129, 132, 137-138, 147, 149, 154, 163, 167, 174, 176, 183, 186, 188, 191, 198, 200, 203, 205, 208, 211.

Pal. 172: 63, 135.

Pan. 26: 59-69, 91-93, 104, 106, 117, 125, 137-138, 147- 149, 163, 174, 176, 183, 198, 203, 205, 208, 211.

Biblioteca Riccardiana

1063: 80, 82n.

1119: 65, 176-179.

1501: 63, 135.

1502: 55, 64, 154-156, 180-182.

1666: 27, 56, 64-65, 67, 154-156, 167-170, 200-202.

1695: 66, 180-182.

1764: 27, 55, 61-62, 67, 70, 109-111, 129-131, 200-202.

2734: 32.

2871: 28, 32, 55-56, 59-60, 62-63, 66-71, 73, 91-94, 100, 104-105, 110, 125-126, 137-138, 183, 185-187, 203, 211-217.

2896: 63, 135.

2929: 32, 56, 59, 64, 66, 73, 84-90, 154-156, 180-182, 216-218.

Conservatorio di Musica "Luigi Cherubini"

Cassaforte 74: 64-65, 149, 174.

GROTTAFERRATA

Biblioteca del Monumento Nazionale

Kript. Lat. 219: 59-60, 67, 93, 104, 203.

LAWRENCE

Kenneth Spencer Research Library

90: 24, 157.

LONDON

British Museum

Add. 29987: 59-60, 62, 64-65, 84, 93, 100, 106, 112, 125, 154, 167, 176.

LUCCA

Archivio di Stato

184: 60-64, 67-70, 104, 109, 125, 139, 152, 196, 198, 203.

MADRID

El Escorial, Palacio Real, Monasterio de San Lorenzo

IV.a.24: 63, 70, 135.

e.III.23: 53.

MILANO

Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana
Trivulzio 535: 29, 54-55, 65, 73, 171-173.

MONTECASSINO

Biblioteca dell'Abbazia
871: 63, 70, 135.

MÜNCHEN

Bayerische Staatsbibliothek
Mus. 3725: 109.

NAPOLI

Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III"
XIV.C.38: 54, 59, 84-90.
XIV.E.6: 154n.

OXFORD

Bodleian Library
Can. Misc. It. 193: 32.
Can. Misc. 213: 35.

PADOVA

Biblioteca Universitaria
656: 61, 66, 70, 109, 186.
684: 62, 66-67, 125, 186, 198.
1115: 62, 67, 123, 193.

PARIS

Bibliothèque Nationale de France
Fonds Fr. 15123: 34.
Fonds It. 1069: 63, 135.
Nouv. Acq. Fr. 1817: 73, 217, 220.
Nouv. Acq. Fr. 4379: 228.
Nouv. Acq. Fr. 5917: 229.
Nouv. Acq. Fr. 6771: 59-62, 67-68, 91, 104, 117, 125, 129, 198, 203, 211.

PIACENZA

Biblioteca Passerini Landi
Pallastrelli 267: 34.

RIMINI**Archivio di Stato**

San Gaudenzo III, frammenti: 10, 79, 95, 106, 115, 117, 149, 160, 174,
188, 205, 108.

Biblioteca Civica Gambalunga

38: 63, 135.

ROMA**Biblioteca Angelica**

2274: 25, 56, 59, 63, 73, 84, 86-90, 144-145.

Biblioteca Corsiniana

43.C.33: 63, 135.

43.D.3: 63, 135.

SEVILLE**Biblioteca Capitular y Colombina**

5-1-43: 61-62, 64, 70, 109, 123, 157.

7-4-31: 183.

STRASBOURG**Bibliothèque Municipale**

222 C. 22: 61, 117.

STUTTGART**Landesbibliothek**

Theol. IV 190: 39-41.

TORINO**Biblioteca Universitaria**

T.III.2: 63, 139.

TRENTO**Castello del Buonconsiglio**

Monumenti e Collezioni Provinciali, 1374: 35.

VENEZIA**Biblioteca Giustinian-Recanati**

Vgr¹: 54, 59, 84-90, 183-184.

Biblioteca Nazionale Marciana

It. IX.77: 63.

It. IX.78: 63, 135.

It. IX. 182: 55, 59, 84-90.

It. IX. 486: 34.

**CONSIGLIO SCIENTIFICO-EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE**

Presidente

AUGUSTO ROCA DE AMICIS

Membri

MARCELLO ARCA

ORAZIO CARPENZANO

MARIANNA FERRARA

CRISTINA LIMATOLA

ENRICO ROGORA

FRANCESCO SAITTO

COMITATO SCIENTIFICO

SERIE POETICA

Responsabili

LORENZO GERI (Roma, Sapienza)

MARCO GRIMALDI (Roma, Sapienza)

Consiglio scientifico

GABRIELE BALDASSARI (Milano, Statale)

PAOLO BORSA (Université de Fribourg)

VITTORIO CELOTTO (Napoli, Federico II)

LOREDANA CHINES (Università di Bologna)

CLAUDIO GIUNTA (Università di Torino)

LUCA MARCOZZI (Roma Tre)

CATERINA MENICHETTI (Université de Lausanne/Université de Genève)

ANTONIO MONTEFUSCO (Université de Lorraine)

PAOLO SQUILLACIOTI (OVI)

NATASCIA TONELLI (Università di Siena)

Serie realizzata in collaborazione con il Centro Studi sulla Poesia Medievale
(<https://lcm.web.uniroma1.it/it/centro-studi-sulla-poesia-medievale>)

Opera sottoposta a peer review. Il Consiglio scientifico-editoriale, anche attraverso i comitati scientifici di serie, assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori ignoti agli autori e ai curatori. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

This work has been subjected to a peer review. The Scientific-editorial Board, also through the scientific committees of series, ensures a transparent and independent evaluation of the works by subjecting them anonymously to two reviewers, unknown to the authors and editors. For further details please visit the website: www.editricesapienza.it

COLLANA STUDI E RICERCHE

Per informazioni sui volumi precedenti della collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it | *For information on the previous volumes included
in the series, please visit the following website: www.editricesapienza.it*

176. Oltre foreste e vulcani
Racconti dal Guatemala
a cura di Stefano Tedeschi, Viviana Annessi, Alice Piccone
177. La poesia in Curia da Avignone a Roma (1334-1513)
a cura di Lorenzo Geri
178. Temi di economia e politica economica
Scritti per Luciano Marcello Milone
a cura di Nicola Acocella e Gian Cesare Romagnoli
179. La Relazione segreta di Sava Vladislavić
La percezione della Cina nella Russia del primo Settecento
Alessandro Leopardi
180. Voci del tardo modernismo ungherese
L'universo narrativo di Sándor Márai e Magda Szabó
Edit Rózsavölgyi
181. Futuro digitale: strategie e strumenti
Come il Cloud Computing e l'Intelligenza Artificiale
stanno ridisegnando il business
a cura di Andrea Rocchi e Francesca Iandolo
182. Il testo tra teoria e didattica
Nuove prospettive per il tedesco L2
a cura di Daniela Puato, Claudio Di Meola, Ciro Porcaro
183. I disegni di architettura del San Giacomo degli Incurabili
Prime osservazioni sul fondo grafico dell'Arcispedale in Campo Marzio
Marianna Mancini e Virginia Stampete
184. Un brano perduto della città di Roma: dalle pendici del Campidoglio
al Foro Boario
Analisi storico-urbana, rilievo e ricostruzione digitale
Agostina Maria Giusto
185. E minha procura ficará sendo minha palavra
Miscellanea di studi in onore di Sonia Netto Salomão
a cura di Simone Celani e Michela Graziosi
186. "Cantasi come"
L'eco dell'Ars nova nelle laude imitative dei secoli XIV e XV
Studio ed edizione dei testi a cura di Thomas Persico
Prefazione di Francesco Zimei



Questo volume contiene lo studio e l'edizione di un corpus perlopiù inedito di laude “cantasi come” sulle melodie dell'Ars nova italiana del Trecento. I testi, tutti tre-quattrocenteschi, sono elaborati in modo da poter riutilizzare una ben nota melodia di un componimento poetico preesistente: i laudesi ne ricalcano (secondo diverse modalità) la struttura metrica e spesso ne traggono stilemi e argomenti. Il repertorio qui studiato è limitato alle sole composizioni di cui giunga almeno un manoscritto con rubrica “cantasi come” e almeno un codice latore della relativa intonazione profana.

Thomas Persico è ricercatore di Filologia della Letteratura italiana presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli studi di Bergamo. Si occupa di Dante e della sua esegeti, di metrica italiana e di repertori laudistici e canterini del Tre-Quattrocento. Fra le recenti pubblicazioni: l'edizione critica del commento di Alberico da Rosciate al *Purgatorio* per la “Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi” (Editrice Antenore, 2025), l'edizione curata con Attilio Cicchella, dei *Cantari sulla Legenda aurea* di Cristofano Guidini (Edizioni di Storia e Letteratura, 2022) e la monografia *Le parole e la musica. Poesia ed esecuzione dalla ‘Vita nuova’ alla ‘Divina Commedia’* (Aracne, 2019). Da marzo 2023 è membro del comitato scientifico del progetto europeo (ERC) “Laudare, The Italian Lauda: Disseminating Poetry and Concepts through Melody (12th-16th centuries)” diretto da Francesco Zimei (Università di Trento). Ha compiuto studi musicali, diplomandosi in Organo e specializzandosi in Musica da tasto del Rinascimento e della prima Età moderna.

ISBN 978-88-9377-437-6



9 788893 774376

